ترصد المتغيرات الجمالية والفية في النتاج التشكيلي

فنون ما بعد الحداثة

الدلالة الفكرية والزمانية للمصطلح

تندرج الاصطلاحات والاشتقاقات اللغوية الدالة على أشكال الفنون ووحدة خصائصها الفكرية والفلسفية في سياق الجهد النقدي الباحث في تفسير الظواهر والمنجزات الجمالية، ومحاولة الوقوف على المحددات والبواعث والمرتكزات الفكرية المرتبطة بها، وقد تأثر النشاط النقدي المعاصر بروح التصنيف والتبويب التي انشغل بها العقل الغربي بوصفها منهجا علميا للإمساك بالظاهرة وسبيلا ممهدا لتحليلها، فكان أهم ما انشغلت به الدراسات التنظيرية والبحوث النقدية المواكبة للنشاطات الفنية هو اجتراح اصطلاحات علمية واصفة للظواهر والحركات الفنية، سواء في حقل الفنون التشكيلية أو الأدبية أو العمارة وغيرها، فتعددت التسميات والعناوين التي وإن اتسمت بروح مجازية في ما يتعلق بتسميات المدارس والتيارات الفنية المتعددة، فإنها لعبت دورا مهما في إثراء الأطروحة النقدية المعاصرة من جهة، وساهمت من جهة أخرى، إلى جانب النتاج المعرفي المواكب للبحوث والدراسات الإنسانية المجاورة في السياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع وغيرها، ساهمت في دراسة المتغيرات المفاهيمية والمتحولات الفكرية المهمة التي حدثت وما زالت تحدث في المجتمعات الغربية المعاصرة.

د. نصر جوابرة
ناقد - الأردن

تجاوزا للاشتباكات الفلسفية التي تشهدها الفلسفة الأوروبية المعاصرة بين فريق يؤمن بشرعية وحقيقة مصطلح ما بعد الحداثة وتوظيفه لوصف المتغيرات المفاهيمية للأبنية الفكرية للحضارة الغربية، وما بين فريق يجتهد في القضاء على هذا المصطلح لمصلحة الإيمان باستمرارية مشروع التحديث وإثبات ما يجري من متغيرات في سياق التطور الخطي والطبيعي لتاريخ الحداثة الغربية، سنسعى من خلال هذا المقال إلى مناقشة المحددات الفلسفية والنقدية للمصطلح التي تقودنا إلى محاولة وضع تعريف وتأسيس إطار فكري وتاريخي لما يطلق عليه اليوم فنون ما بعد الحداثة، بوصفها منطقة اهتمامنا اليوم كمثقفين وفنانين عرب، وأيضا لما للممارسة الفنية «أمابعد حداثية» من دور رئيسي وفاعل في أول تجسدات المصطلح وظهوره في الخطاب الفكري للغرب المعاصر، والتي كان لها فيما بعد انعكاسات مفاهيمية في باقي النظم والبنى المعرفية في الحقول الإنسانية والعلمية الأخرى، وذلك انطلاقا من رؤية الكثير من المنظرين أنها في أصل جوهرها حركة فكرية ظهرت في حقول الفن والثقافة المختلفة، من ثم وجدت لها تجسدات في السياسة والاقتصاد والرأسمالية المتأخرة والعولمة، ولاسيما أن هنالك الكثير من الخلط والارتباك في أدبياتنا العربية بل وبشكل أدق في أطروحاتنا وبحوثنا العلمية في الجامعات وكليات الفنون مما يجعلها تتعارض وتختلف مع الفهم والتعريف الغربيين لتلك الفنون.

نشأة المصطلحات

على رغم سهولة التصنيف وإطلاق الاصطلاحات على النتاجات الفنية القديمة للحضارات البشرية المتعددة، التي اندرجت مهمة دراستها في سياق البحوث التاريخية والانثروبولوجية والأثارية، نجد أن حقيقة توقف تلك الفنون عن التطور قد سهلت من تلك المهمة، وجعلت جهد الدراسة والبحث في تلك الفنون باتجاهات أفقية تتبنى اصطلاحات واصفة للمنجز التاريخي بصورة بعدية (لاحقة للمنجز) تعتمد الجغرافيا كعامل بديهي وحاسم، الأمر الذي قاد الباحثين إلى تبني معايير راسخة من حيث اختيار المصطلح المميز لفنون كل حضارة كالمكان حيث الأرض والجغرافيا، كما نجده في مصطلح فنون وادي الرافدين، وأحيانا الزمان أي الحقبة التاريخية التي أنتجت بها تلك الفنون كما نجده واضحا في مصطلح فنون بابل القديمة وبابل الحديثة، والأمة أي السلالة أو العنصر البشري الذي أنتج تلك الفنون كما نجده في مصطلح الفنون الفرعونية أو الهندية واليونانية وغيرها، وأخيرا الديانة أي المعتقد الديني بوصفه الدافع والمسؤول الأول عن السمات الجمالية والمضامين الفكرية لتلك الفنون كما في حالة الفنون الإسلامية والمسيحية والبوذية وغيرها، إلا أننا نلاحظ تعقيدا متزايدا كلما اقتربنا زمانيا من الظاهرة، بل وأكثر ارتباكا واعتباطا إذ تعايش النتاج البحثي والنقدي مع الظاهرة، كحالة فنون ما بعد الحداثة التي تهيمن على المشهد الفني لفنون الغرب في أيامنا هذه، وتشكل اتصالا وتطورا طبيعيا في الاتجاه الخطي والعمودي لتاريخ الحضارة الغربية بما مرت به من متحولات فكرية وعلمية وفلسفية ودينية وسياسية واجتماعية.

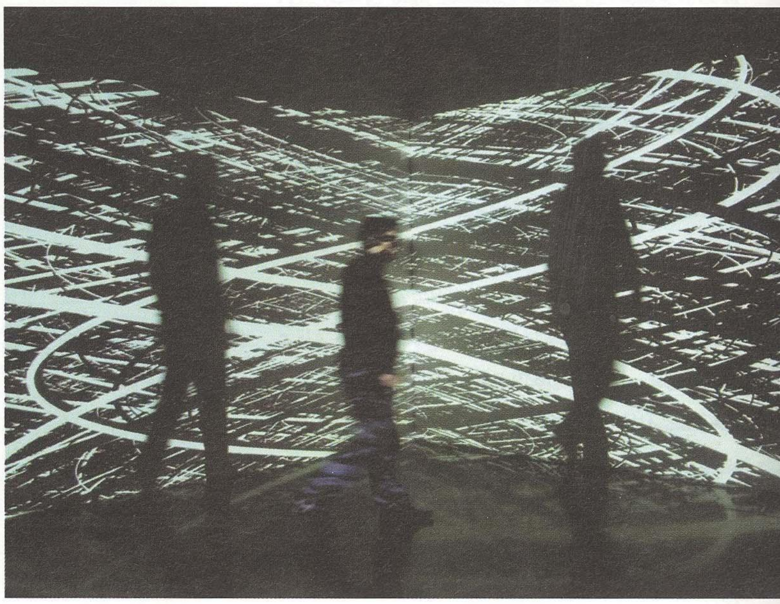
منذ قرون لعب النشاط النقدي في بلورة المصطلحات الواصفة للحركات والظواهر الفنية

في تاريخ الغرب، ذلك نتيجة توق العقلية الغربية للبحث عن الجديد في جميع أشكال النتاج الإبداعي وحساسية ووعي مؤرخيها ونقادها في تلمسهم للمستحدث والمخالف، الأمر الذي قاد إلى تداولية المصطلحات المعادلة للحركات الفنية ذات الازاحات الضخمة والمتحولات العميقة قبل تبلورها بشكل واضح، بمعنى أن ظهور المصطلحات الدالة على الحركات الفنية الكبرى وبداية انتشارها قد بدأ في كثير من الأحيان قبل تبلور تلك الحركات الفنية، وكأن المصطلح قد مر بفترات حضانة سبقت تحقق تلك الحركات بشكل واضح وجلي، فنرى هذا النزوع مثلا هو المسؤول المباشر عن تأسيس مفهوم ومصطلح النهضة Renaissance وتداوله بين الكثيرين من المؤرخين والنقاد منذ القرن الرابع عشر لوصف تجارب فنية وإبداعية في حقول مختلفة استشعر بها النقاد اختلافا عن فنون العصور الوسطى، من ثم عاش المصطلح ومر بإرهاصات وحالة من الجذب والشد والرفض والقبول والتفحص والتنقيب والجدل إلى أن استقر وأصبح أكثر كفاءة للتعبير عن فنون الغرب في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وهذا ما ينطبق أيضا على مصطلح الحداثة (Modernism) وهو اشتقاق من كلمة حديث (Modern) التي استخدمت كلفظ يدل على المعاصرة قبل ظهور فنون الحداثة المتعارف عليها اليوم بقرون، إذ يعود استخدامها في نصوص نقدية للدلالة على تجارب فنية مختلفة إلى بدايات القرن الخامس عشر، فنجدها مثلا في صفحات كتاب The Craftsman's Handbook للفنان والكاتب الإيطالي Cennino Cennini عندما يصف أعمال الفنان Giotto ويقول: "لقد قدم الفنان جيوتو أعمالا حديثة" بمعنى أعمالا معاصرة، كذلك وظفت كلمة حديث وحداثة في القرن السادس عشر من خلال وصف الكاتب والرسام والناقد الإيطالي Giorgio Vasari لفنون عصره بالحديثة، وفي فترة متأخرة حين حاول النقاد إطلاق المصطلح لوصف فترة زمنية محددة من تاريخ الفنون الأوروبية تعرض المصطلح لمشاهد متكررة من الإرباك والاختلاف الذي تجسد في وجهات نظر متعددة ظهرت في أوج حقبة فنون الحداثة الغربية، فعلى الرغم مما نعرفه من شيوع بداية الحداثة كدلالة تاريخية وزمنية محددة مع صالون المرفوضين في باريس في العام 1863 فإننا نجد هنالك كثيرا من التواريخ الممثلة لوجهات نظر مختلفة من قبل نقاد ومراقبين، بعضها أشار إلى فترة زمنية أقدم تعود إلى العام 1855حيث أول معرض دولي يحدث في باريس عندما أقدم به الفنان الفرنسي Coustave Courber على بناء استوديو خاص بالفنانين، وبعضها رأى أن الحداثة قد بدأت في العام 1824عندما قام فنانا الطبيعة الإنجليزيان Constable وRichard Parkes Bonington بعرض أعمالهما التي تضمنت دراسات مباشرة للون من الطبيعة وذلك في صالون باريس في المعرض السنوي للفن المعاصر، الذي أقيم من قبل أعضاء الأكاديمية الفرنسية، على اعتبار أن هذه التجربة كانت الأولى لخروج الفنان من حدود الاستوديو بما يخالف السائد لذلك العصر، في حين يرجع بعضهم الحداثة إلى القرن الثامن عشر ويرى بدايتها في العام 1784عندما انتهى الفنان Jacques Louis David من رسم رائعته قسم الإخوة هوراس Onth of the Horatii وما تبع ذلك التاريخ من هيمنة للمدرسة الكلاسيكية الجديدة على أوروبا وأمريكا، كذلك نرى ما شهدته المواقف النقدية المتأخرة في القرن العشرين من استمرار للجدل في فهم وتعريف فنون الحداثة، وبشكل خاص ما تجسد في وجهتي النظر المختلفتين ما بين قطبي النقد في الغرب الحديث، وهما الناقد الإنجليزي Herbert Edward Read والناقد الأمريكي Clement Greenberg، إذ على رغم اتفاقهما على الأسلوب كمؤشر أساسي في تحديد شكل تلك الفنون، سواء من حيث طريقة تنفيذ العمل الفني كما في المدرسة التعبيرية أو من خلال عملية إدراك الأشكال المخالفة للمنطق الكلاسيكي كما في المدرسة الانطباعية، واتفاقهما العام على بعد الفن الحديث عن الغرض والمنفعة والوظيفة، فإنهما اختلفا من حيث تركيز الأول على رسم الأشكال بعيدا عن مظهرها الخارجي في حين أدى ولع وتحمس الثاني للمدرسة التجريدية التعبيرية بقيادة الفنان Wassily Wasilyevich Kandinsky إلى التركيز على الخامة والرسم والألوان في العمل الفني الحديث.

بقيت تلك التواريخ المجسدة لاختلاف وجهات النظر بين المراقبين والنقاد والتي أشرت ضمنيا إلى تأثر التعريف والتحديد الزمني بالمنطلقات الفكرية والفردية لكل ناقد، بقيت إلى أن قطعت الحداثة شوطا كبيرا، وتعرض المصطلح للفحص والتدقيق والمراجعة إلى أن حسم الأمر لدى غالبية النقاد والمؤرخين، وأصبح المصطلح مكافئا لموجة الاتجاهات والمدارس الفنية التي بدأت تظهر منذ نهايات القرن التاسع عشر وتحديدا مع المدرسة الانطباعية (1870-1880) وما تبعها من تيارات متتالية في بدايات القرن العشرين.

مصطلح فنون ما بعد الحداثة

جاء مصطلح ما بعد الحداثة (Post-Modernism) في السياق التنظيري في حقل الفنون التشكيلية نتيجة محاولات نقدية راصدة لمتحولات وتغيرات جمالية وفكرية في النتاج التشكيلي الغربي، ونظرا لحداثة المصطلح في الأطروحة الفلسفية والنقدية الغربية في حقل الفنون والفنون التشكيلية على وجه الخصوص، واستنادا إلى زخم المتغيرات والمتحولات الهائلة التي كفلتها



ديجتال أرت تركيبي - باسكال دومبس 2008

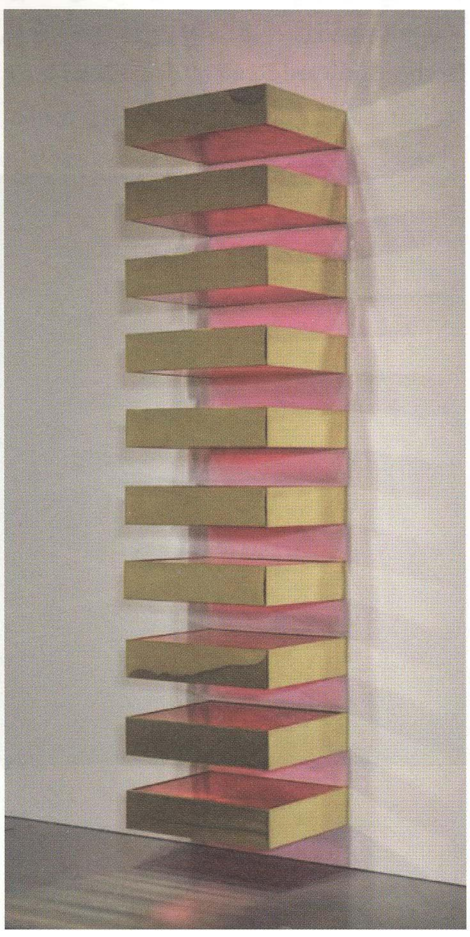


عمل مفهومي - مارتن كريد - لا تقلق 2008

الروح التجريبية وأسس العقلانية الحداثية وما نتج عنها من طروحات جمالية وفكرية متعددة وصادمة ومخالفة في سلم تطور النتاج الفني للغرب في القرن العشرين، تعرض مصطلح ما بعد الحداثة في السياق النقدي إلى ما تعرضت إليه المصطلحات السابقة، بل وبصورة أشد عنفا أفرزت الكثير من الإطلاقات والاستخدامات والإسقاطات المختلفة أحيانا والمتناقضة والمرتبكة أحيانا أخرى لوصف تجارب فنية، بل وموجات من التجريب والطروحات المتعددة في حقل الفنون البصرية، وهذا أمر من الطبيعي حدوثه، كما أسلفنا، نظرا لتعايش المصطلح مع الظاهرة وعدم وجود مسافة زمنية فاصلة تسمح برؤية شمولية تتيح إنتاج وضوح في الرؤية وتسهل عملية التحديد لبداية الظاهرة ونشوئها وأشكال تطورها وتحولاتها المهمة إن وجدت، وعلى الرغم من أن المصطلح اليوم قد بات يؤشر لدى الكثيرين إلى طبيعة وملامح حقبة تاريخية ومناخ ثقافي اتصف به المشهد الثقافي الغربي منذ منتصف الخمسينيات من القرن الفائت، فإن هنالك إرهاصات سبقت ولادة هذا المصطلح بالمعنى المتعارف عليه اليوم تمثلت باستخدامه في فترات متباعدة في الأدبيات الغربية تعود إلى أبعد من هذا التاريخ، وهذا ما أشار إليه المفكر الأمريكي من أصول عربية إيهاب حسن حين بحث في حفريات المصطلح راصدا رحلته التاريخية، ففي حقل الفنون يذكر حسن استخدام المصطلح لأول مرة في العام 1887 من قبل الرسام الإنجليزي John Watkins Chapman في سياق حديثه عما بعد الانطباعية، وفي 1945 وظفه Bernard Smith للدلالة على حركة في الفن التشكيلي تتجاوز التجريد، اندرجت تحت إطار الواقعية الاجتماعية في حينها، إلا أن شيوع المصطلح وتغلغله في المشهد النقدي للغرب قد ازدادا في عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن الفائت اطرادا مع زخم المتغيرات والطروحات الفكرية في حقل الفنون، وما شهدته من إنجازات، بل واتساقا مع اتساع رقعة النقاش الفلسفي العام حول المصطلح، كما أسلفنا سابقا، ما بين معارض ومؤيد لقدرته الدلالية على وصف المتغيرات الفكرية والمفاهيمية في جميع أنساق المعرفة في السياسة والاجتماع وعلم النفس واللاهوت وغيرها، والتي لا متسع لتناولها في هذا المقال.

في هذا السياق اتسع الجدل النقدي بين معارض للمفهوم معتبرا ما استجد من طروحات فنية هو استمرار للرؤية والقيم الحداثوية في الفنون، ومن بين هؤلاء النقاد Clement Greenberg وFélix Guattari، وKirk Varnedoe، وما بين متحمس مؤمن بحقيقة وجود اتجاهات فنية مخالفة بل مناهضة للقيم والمفاهيم الحداثوية ومعبرة عن روح العصر لما بعد حداثوي، وقاد هذا الرأي أشد الفلاسفة المدافعين عن الواقع المابعد حداثوي كالناقد والفيلسوف الماركسي Fredric Jameson، والفيلسوف Jean Baudrillard. وعلى رغم استمرار الجدل النقدي على هذا الصعيد والذي لا يزال مستمرا إلى يومنا هذا، فإننا نجد أن مصطلح ما بعد الحداثة هو حقيقة أخذت تتجذر في النظريات الفنية المعاصرة وازدادت رسوخا مع مرور الوقت، كما أصبح استخدام مصطلح الفنون المعاصرة Contemporary Art لدى الكثيرين كمرادف لمصطلح فنون ما بعد الحداثة، إلا أن السؤال المهم هو متى بدأت فنون الحداثة؟ وما التيارات التي تمثلها هذه الحركة الفنية؟ وما المنطلقات الفلسفية والفكرية العامة التي تتسم بها تلك التيارات الفنية؟ وهل مصطلح الفنون المعاصرة هو مرادف لتلك الفنون؟

اختلفت القراءات التاريخية والرؤى النقدية في تحديد أول التيارات الفنية الما بعد حداثية في حقل الفنون البصرية، وقد شاع في سنوات الستينيات والسبعينيات واستمر إلى منتصف الثمانينيات اعتقادا بأن التيارات الفنية الراديكالية التي ظهرت في أمريكا وأوروبا بعد الحرب العالمية الثانية على يد ما سمي بالطلائعيين Avant-gardes هي أول أشكال فنون ما بعد الحداثة، فبعض النقاد والمراقبين والفلاسفة Thomas McEvilly و Fredric Jameson وDave Hickey رأى أن فنون ما بعد الحداثة قد بدأت مع تيار البوب أرت Pop Art الذي ظهر في منتصف العام 1950 في بريطانيا، من ثم انتقل إلى أمريكا في نهاية ذلك العام واشتد زخمه واتضحت ملامحه بصورة أكبر في العام 1960، واستند ذلك الاعتقاد إلى ما أحدثه فن البوب من انقسام ما بين الثقافة العالية high والثقافة الهابطة Low. نتيجة توظيفه للإعلانات والصور المستوحاة من الثقافة الشعبية، وعليه ساد اعتقاد عام أن هنالك تحولا فكريا أصاب النتاج الفني في ما بعد الحرب، وانتقل به من مرحلة الحداثة إلى مرحلة مغايرة ومناهضة للمفهوم، فبات ينظر إلى التيارات الراديكالية التي أخذت تظهر مع تيار البوب وما تلاه فيما بعد من تيارات استنادا على احتوائها لبعض المناكفات للتيارات الفنية السابقة، كتيار التعبيرية التجريدية Abstract expressionism والذي تبلور بشكل واضح في العام 1946، وما ارتبط به من مفهوم التداعي الحر والعفوية المطلقة في التعبير، وفن التجميع assemblage الذي يعود بجذوره إلى العام1950 نظرا لاعتمادها على خامة مغايرة للخامات التقليدية في فنون الحداثة، وفن الأقلية أو فن الحد الأدنى Minimalism الذي ظهر في أوائل العام 1960 كرد فعل على تعبيرية كاندنسكي الحداثوية النزعة أيضا، وغيرها من أشكال التعبير الأخرى على أنها جميعا أشكال جديدة مخالفة بل مناهضة للمفاهيم الحداثوية وتعبر عن نزعة ما بعد حداثوية.



فن المينيماليزم - دينالد جود - بدون عنوان 1968

منذ سنوات السبعينيات وإلى اليوم توالت أشكال جديدة من التعبير أشد راديكالية وأعمق تعبيرا من حيث مناهضتها لقيم ومفاهيم الحداثة الفنية، فظهر الفن المفاهيمي Conceptual Art ما بين الأعوام 1972-1966، وفنون الأداء Performance Art منذ بداية العام 1970، وفنون التركيب Installation Art منذ سنوات السبعينيات والثمانينيات، وفن الأرض Land Art الذي غادر به الفنان جدران المتاحف والتحم بالطبيعة، وفن الجرافيتي Graffiti الذي ظهر في نهاية الستينيات، وفن الجسد Body Art الذي تبلور بشكل واضح في العام 1970، وفنون الفيديو Video Art بأشكالها المختلفة، والتي تعود بداية ظهورها إلى العام 1965، وفن التوثيق Documental الذي ظهر في السبعينيات، والفنون الرقمية Digital Art، كفن الفيديو والفوتوغراف، وأخيرا فن الإنترنت Net. Art الذي ظهر في العام 1995، وغيرها من أشكال التعبير المعاصرة التي جمعتها عقيدة واحدة تقوم على رفض تلك الأعمال لنخبوية وسوق الفن ودور المتحف وقاعات العرض لمصلحة الثقافة الجماهيرية، وتقديم أعمال فنية تفاعلية تتجاهل مفهوم الإحساس بالجمال والسعادة الذي تأسست عليه فنون الحداثة، وتستبدل به فنا يطرح أفكارا ومفاهيم تخاطب العقل لا الحواس، في الوقت نفسه لم يخل النصف الثاني من القرن العشرين



فنون التركيب - تاداشي كاووماتا 2009



الرقص في مولان دو لا غاليت - المدرسة الانطباعية - رينوار 1876

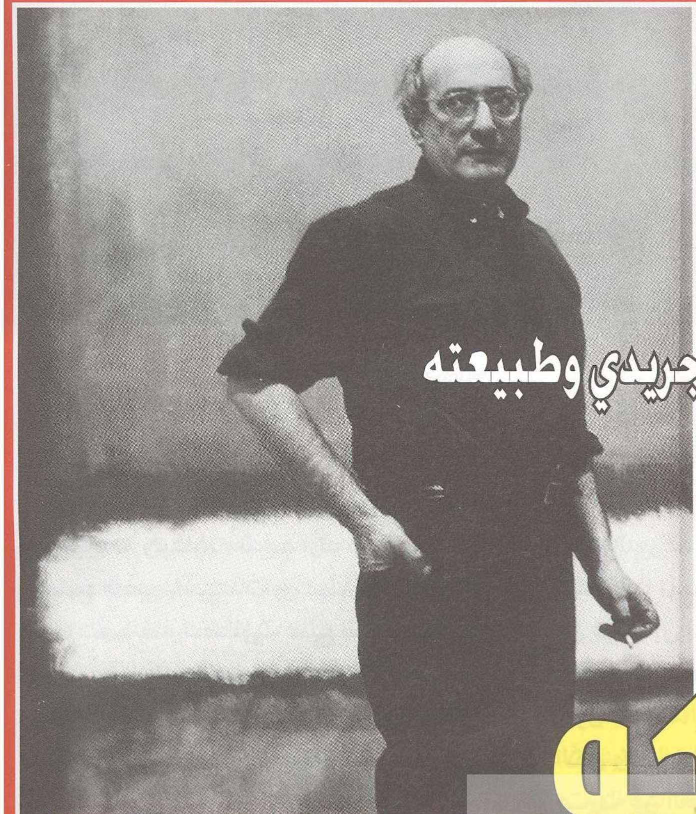
من حركات وتيارات فنية ارتدادية محافظة إن صح التعبير، استندت إلى استرجاع المفاهيم والقيم الجمالية الحداثوية بصيغ معاصرة، فقدم فنانوها أعمالا تحت عناوين ومسميات مستلهمة من المدارس والتيارات الحداثوية كتعبير واضح عن رفضهم لمفهوم الفكرة في العمل الفني التي أخذت تسيطر على الفن الغربي في العقود الثلاثة المتأخرة من القرن العشرين، وكإعلان واضح لانتصارهم للقيمة الجمالية والشكلية التي نادت بها فنون الحداثة، ومن أبرز تلك التيارات تيار New-expressionism الذي ظهر في أواخر العام 1970، وتيار Neo-Pop الذي ظهر في الثمانينيات من القرن الفائت، وتيار Neo-minimalism أو ما يدعوه بعض النقاد بـ Neo-geometric والذي ظهر في نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين.

في هذا السياق كان لتزاحم تلك التيارات الفنية وتنوعها عبر العقود الفائتة، إلى جانب التطور في النقاش الفلسفي العام حول مفهوم ما بعد الحداثة الذي بدأ بشكل واضح ودقيق مع تناول المصطلح بوصفه ظاهرة وحركة فكرية محملة بمجموعة من التحولات أصابت جميع سياقات المعرفة في وقت متأخر، وتحديدا في العام 1979 من خلال كتاب حالة ما بعد الحداثة للفيلسوف الفرنسي Jean-François Lyotard، وما صاحب ذلك الكتاب وما تبعه من رؤى فلسفية مفسرة للظاهرة الما بعد حداثية لفلاسفة ومفكرين آخرين، وما رشح عنهم من نظريات وآراء لمفاصل التحول لا سيما ظهور نظرية المجتمع ما بعد الصناعي ومفاهيم التلقي في عصر وسائل الاتصال والثورة المعرفية، وتغير مفاهيم الاستهلاك والعولمة وغير ذلك من الآراء والتحليلات التي أرخت لتحول المجتمعات الغربية من الحداثة إلى ما بعدها بشكل أكثر دقة، الأمر الذي انعكس على الطروحات النظرية في سياق الفنون البصرية، وساهم في تأسيس وبلورة مقاربات نقدية للمفهوم بصورة أكثر وضوحا من حيث التعريف ووضع الإطار الزمني لتلك الفنون وأشكالها المعبرة عن ذلك التحول، فذهب كثير من النقاد إلى ما تبناه سابقا الفيلسوف الأمريكي Clement Greenberg في دفاعه المستميت عن فنون الحداثة، ورأى أن فن البوب أرت وفن الحد الأدنى وفنون التجميع هي أشكال تعبير حداثية عبرت عن الحداثة في مرحلة متأخرة، وفي هذا السياق اندرجت تلك التيارات لدى الكثير من النقاد تحت ما اصطلح عليه بالحداثة العليا High modernism التي كثر استخدامها في حقول النقد الفني بشكل خاص في الموسيقى والتشكيل والأدب، للتعبير عن مرحلة فكرية ارتبطت بحقبة الحداثة، تماما كما جرت العادة في تقسيم العصور السالفة إلى مراحل كالعصور الوسطى وعصر النهضة والباروك، للإشارة إلى متحولات طفيفة قد مهدت إلى عصور لاحقة إلا أنها ترتبط فكريا بالحقبة الزمنية نفسها وتشكل امتدادا لها.

في هذا السياق ذهبت أغلبية النقاد والباحثين إلى تأكيد أن الحركات الفنية التي أخذت تتبلور بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين، والتي تبعت تلك الحركات وتأسست على البعد المفاهيمي، هي التعبير الدقيق عن فنون مابعد الحداثة، بل وذهب بعضهم، James Peterson إلى القول إن تلك الحركات التي جمعها الاحتفاء بالفكرة على حساب الشكل الفني، ورفضها لسوق الفن ومفهوم النخبوية، وارتباطها بالثقافة الشعبية، قد حملت متغيرات وخصائص فكرية استهدفت السمات العامة لتيارت الحداثة العليا بشكل خاص، وليس خصائص فنون الحداثة بصورة عامة، نظرا لما تعمق بتلك التيارات المتأخرة من مفاهيم أكدت غموض الفكرة والتطرف في التجريد والشكلانية، وهذا ما عبرت عنه بشكل واضح فنون التجميع وما تلاها من إضافة لمواد ووسائط متعددة على سطح اللوحة، وبصورة أشد تيار التعبيرية التجريدية للفنان جاكسون بولوك وتيار الأقلية، أما فنون البوب فلربما ارتبطت بفنون ما بعد الحداثة من حيث استخدامها للصور والدعاية وقربها من الثقافة الشعبية، إلا أنها لم تنطلق من المنطلقات الفكرية العامة لفنون ما بعد الحداثة، الأمر الذي أبقاها كتيار ممهد وليس أحد أشكال فنون ما بعد الحداثة كما يعتقد بعضنا.

في سياق متصل قادت تلك الخلاصة إلى مناقشة مفهوم الفنون المعاصرة بوصفه رديفا لدى بعض النقاد لمصطلح فنون ما بعد الحداثة، لاسيما أن المصطلح ذا الدلالة الزمنية يؤشر بشكل عام إلى مجموع التيارات الفنية التي أخذت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية واستمرت إلى اليوم، إلا أن هنالك كما أسلفنا الكثير من التيارات المحافظة والتي تعود بجذورها إلى القيم الجمالية الحداثوية وتستخدم اللوحة كوسيط تقليدي، وتهتم بسوق الفن بما يخالف ما تنادي به تيارات فنون ما بعد الحداثة، من هنا اتفق الكثير من النقاد على أن مصطلح الفنون المعاصرة هو مصطلح أكثر شمولية من فنون ما بعد الحداثة، ويضم جميع التيارات الفنية التي ظهرت منذ الحرب العالمية الثانية سواء التيارات المحافظة أو المناهضه لفنون الحداثة.

من هنا بات واضحا أن حركة ما بعد الحداثة في الفنون لا تحمل دلالة زمنية بقدر ما هو مصطلح له دلالاته الفكرية والنقدية التي تؤشر إلى إطار فكري جامع لعدد من التيارات الفنية وأنماط التعبير التي بدأت تغزو المشهد الفني في الغرب منذ الستينيات من القرن العشرين وإلى الآن، كنتيجة لمجموعة من التحولات والمتغيرات السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية، وتركزت في فلسفتها العامة على هدم الحاجز الذي شيدته فنون الحداثة ما بين الثقافة الراقية أو ما يسمى بثقافة النخبة والثقافة الهابطة أو ما يسمى بالثقافة الجماهيرية، الأمر الذي منحها الفرصة لإعادة قراءة مفهوم العمل الفني وصياغته، ورسالة الفنان ودوره، ووظيفة المتلقي والعلاقة ما بينهما.



مارك روثكو في متحفه عام 1961

أحد الفنانين الأمريكيين الذين غيروا فكرة الفن التجريدي وطبيعته

مارك روثكو

موسيقار الفرشاة وفيلسوف اللون

مارك روثكو (1903 - 1970) ينتمي إلى جيل الفنانين الأمريكيين الذين غيروا فكرة الفن التجريدي وطبيعته، من حركة فنية رمزية خاصة بمهارات وقدرات ذهنية لمجموعة معينة إلى حركة تجريدية بأسلوب يحاكي المتلقي مباشرة، لها علاقة متفاعلة دائما ما بين المتلقي واللوحة الفنية، ومن أقوال الفنان الشهيرة «يجب ألا يقف شيء ما بين اللوحة الفنية والمتلقي لها».

روثكو لم يكن فنانا فقط، هو عقلاني ومفكر، يحب الموسيقى والأدب، والفلسفة خاصة أفكار الألماني فريدريك نيتشيه والفلسفة الإغريقية القديمة وعلم الأساطير والميثولوجيا، روثكو كان من الشخصيات الرئيسية في الحركة المسماة بـ«التجريدية التعبيرية» ومن أوائل ممثليها، هذه الحركة التي تشكلت ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، في مدينة نيويورك بأمريكا. اشتهرت بأسلوبها وسميت مدرسة نيويورك، كانت في تاريخ الفن أول مجموعة فنية أمريكية معروفة عالميا، وكان لها تقديرها، وحركة فنية خاصة بها، واشتهر بها كثيرون داخل المجموعة ومنهم الفنان روثكو، وقد أصبحوا من الأساطين الكبيرة في عالم الفن.

جاكوب تشوفا

كاتب - ألمانيا

ترجمة نواف المعتوق

فنان تشكيلي - الكويت

الفن الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر كان خاصا بالأوروبيين، لاسيما في العاصمة الفرنسية باريس، لكن مع مرور الوقت بدأ الفنانون الأمريكيون تحديدا ما بين الحربين العالميتين وما بعد ذلك يأخذون الدور الرئيسي لهذه الحركة، وبدأ الفنانون الأمريكيون مع حركتهم الجديدة ينتقلون إلى المدن الأوروبية بمعارض عدة وباهتمام كبير من النقاد والمحبين للفن، مفهوم التجريدية التعبيرية كحركة خاصة بهم اعتبرت جديدة ومختلفة ومبتكرة وفريدة لم يسبق لها مثيل.

التجريدية التعبيرية

التجريدية التعبيرية هي مسمى يشير إلى مجموعة من المراحل أكثر مما يشير إلى أسلوب معين، الهدف من الحركة هي التعبير عن الإحساس من خلال اللوحة نفسها من دون التركيز على الإنتاج، فقط التركيز على الإحساس، من الفنانين السابقين لهذه الحركة جاكسون بولوك ووليم ديكونين وفرانز كلاين وكلايفورد ستيل ومارك روثكو.

لكن ذلك لم يمنع هؤلاء من التأثير في الفن الأوروبي، خاصة السرياليين والتعبيريين منهم، أمثال ماكس إرنست وموندريان ومارك شفال.

لقب بعض فناني الحركة التجريدية التعبيرية بفن الحركة، حيث كان موضوع أعمالهم هو مراحل اللوحة وإيماءاتها وليس اللوحة نفسها، ومن هؤلاء الفنانين جاكسون بولوك وفرانز كلاين، لكن روثكو لم يكن منهم، بل كان هو وكلايفيرد ستيل وبارنيت نومان من الشخصيات الرئيسية للموجة الثانية من الحركة التجريدية التعبيرية التي سميت الرسم بامتداد اللون، حيث كان العنصر الرئيسي ليس الحركة وإيماءاتها بل قوة الإحساس والعاطفة باللون.

قبل صعود التجريدية التعبيرية، بعد الحرب العالمية الأولى، كانت الحركة الفنية الأمريكية متمثلة بأسلوبين رئيسيين، الأول من قبل مجموعة من الفنانين لكل أسلوبه الخاص يعبر عن مواضيع مختلفة خاصة العمالة الأمريكية الريفية عموما، أما الثانية فتمثل واقع المجتمع في الحياة الأمريكية المدنية، ليس للمدرستين أي علاقة بالتجريدية التعبيرية.. كلا المدرستين اتبعتا التعاليم التقليدية للرسم، حتى مع شهرة هاتين المدرستين وسيطرتهما على الأجواء.

كان الكثير من فناني مدرسة نيويورك يتقابلون في كافيه سيدار الشهير آنذاك بتجمع الفنانين بصورة مستمرة، يناقشون نظرياتهم الخارجة عن المألوف، ومشاكل الفن وكيفية الخروج أو الهروب من فن الماضي، ومهمتهم في خلق فن تجريدي ليس له علاقة بأي مدرسة أو أسلوب من الماضي الكلاسيكي التقليدي.

مسيرة روثكو الفنية

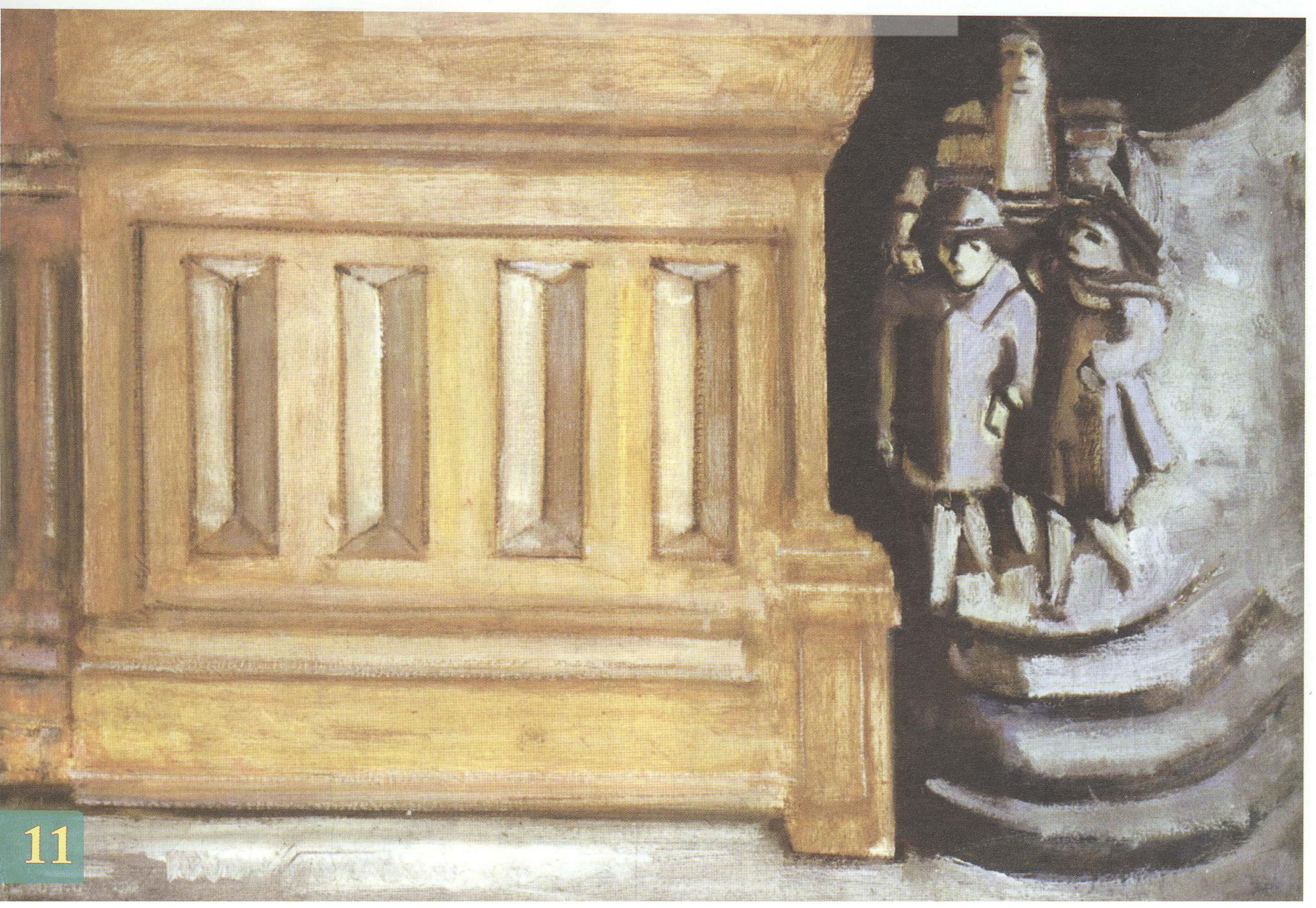
من الممكن تقسيم الـ 45 عاما لعمر مارك روثكو الفني إلى أربع مراحل، الأولى هي سنوات الواقعية من 1924 حتى 1940، والمرحلة الثانية هي السريالية من 1940 حتى 1946، والثالثة هي المرحلة الانتقالية من 1946 حتى 1949، والمرحلة الرابعة وهي الكلاسيكية من 1949 حتى 1970.

في المرحلتين الأولى والثانية، رسم روثكو مناظر الطبيعة، المدنية والطبيعة الصامتة، ولوحات محطات قطارات نيويورك، هذه الرسومات أثرت كثيرا في مراحله القادمة، كانت أعماله خلال الحرب العالمية الثانية وما بعدها رمزية ترتكز على الموثولوجيا الإغريقية وأفكار دينية، أما خلال مرحلته الانتقالية التي اتسمت بالتجريدية المطلقة، فقد وصل إلى اللوحات المتعددة الأشكال، ومنها تطورت إلى أعماله الشهيرة في المرحلة الكلاسيكية له ذات الأشكال المستطيلة وذات الحقول اللونية الضبابية.

ولد روثكو في 26 سبتمبر 1903، انتقل الأب إلى الولايات المتحدة الأمريكية وحده للالتقاء بأخيه الذي كان قد نجح في إنشاء عمل تجاري متعلق بالملابس وتصنيعها، وذلك عندما كان ماركس في السابعة من عمره، وبعدها بثلاث سنوات انتقل الابن مع الأم والإخوة إلى الولايات المتحدة، ولكن بعد وصولهم بسبعة أشهر توفي الأب مما شكل صدمة للعائلة.

اضطرت العائلة إلى العمل بعد وفاة الأب، أحد الإخوة عمل في الكثير من المهن غير الحرفية، والأخت سونيا تدربت لتكون طبيبة أسنان، ولكن في النهاية

مشهد الشارع 1937



انتهت بالعمل ككاشيرة محاسبة، واضطر مارك حتى مع صغر سنه إلى العمل بعد المدرسة في مخزن عمه، وعمل أيضا في توصيل الجرائد.. استطاعت العائلة التماسك والتغلب على الظروف التي تمكنت منها بعد موت الأب.

التحق مارك بمدرسة ابتدائية أمريكية في سبتمبر 1913، استطاع في هذه الفترة التمكن من تعلم اللغة الإنجليزية، وأصبح لديه أصدقاء في المنطقة، استمر بالدراسة حتى سن السابعة عشرة، واستطاع التخرج في الثانوية (ثانوية لينكون) في العام 1921، الجدير بالملاحظة في هذه الفترة أن مارك الصغير كان ينتسب إلى فصول الفنون التشكيلية والموسيقى حتى قبل أن يقرر أن يصبح فنانا.

ولدرجاته العالية في ثانوية لينكون، ذهب للدراسة في جامعة ييل المرموقة بمنحة دراسية من الدولة، واختار تخصص العلوم البشرية، لكن المنحة توقفت بعد سنة من الدراسة، واضطر إلى العمل لكي يمول دراسته، وبعد ذلك ترك الدراسة بعد السنة الثانية ولم يكملها، وبعد 46 عاما من خروجه منحته الجامعة نفسها دكتوراه فخرية من قسم الفنون الجميلة.

في نهاية العام 1923 قرر ماركس الذهاب إلى نيويورك، حيث استأجر غرفة وأخذ يعمل بعدة وظائف ليستطيع العيش ودفع الإيجار، الآن أصبح في الـ 20 من العمر ويعيش بمفرده، في هذه الفترة اكتشف مارك حبه للفن، الذي سيحدد مسار حياته، وفي يناير 1924 التحق باتحاد الطلبة للفنون وأخذ دورات في الرسم، وبعد ذلك التحق بكلية التصميم الجديدة، ومن ثم خضع للمزيد من الدورات المكثفة في اتحاد الطلبة العام 1925.

في نيويورك، أخذ اهتمامه بالمتاحف يزداد يوما بعد يوم، وممارسته للرسم تستمر يوميا. في العام 1928 عرض أعماله لأول مرة في معرض جماعي في غاليري أبرتونتي.

في العام 1929 بدأ روثكو يعطي دروسا في الرسم مرتين في الأسبوع وفي النحت أيضا في أكاديمية سنتر، وأصبح فيها من مؤسسي بعض الفصول الفنية، واستمر في التدريس حتى العام 1952.

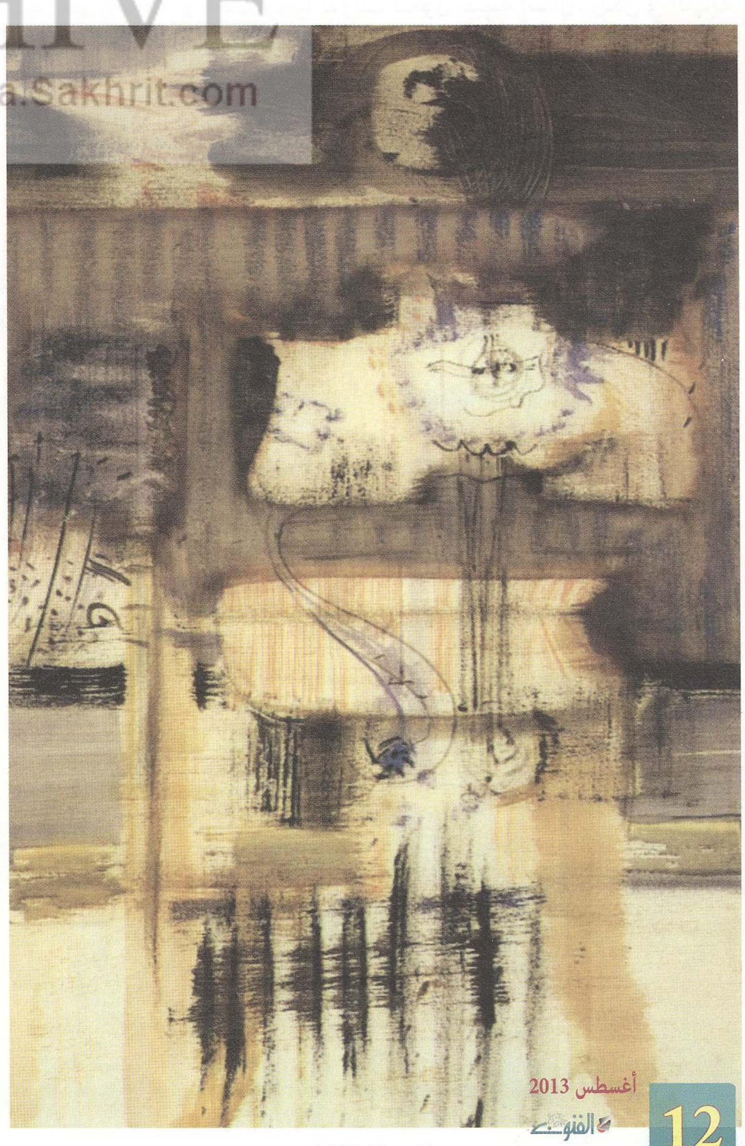
أقام الفنان أول معرض شخصي صغير العام 1933 في متحف بورتلاند، وبعدها بأشهر من معرضه الأول استطاع أن يقيم معرضا كبيرا في مدينة نيويورك بجاليري الفنون المعاصرة وعرض 15 لوحة فيه.

أصبح روثكو مواطنا أمريكيا في 21 فبراير 1938 وذلك بعد 14 عاما من تقديمه للاستمارة في العام 1924، وبعد أن أصبح مواطنا، خاصة في سنوات الحرب العالمية الثانية، تغير أسلوب مارك في الرسم، وبدأ بالعمل على مجموعة من اللوحات استلهمها من الميثولوجيا الإغريقية.

انفصل روثكو عن زوجته العام 1943، وطلقها في فبراير 1944، ومن بعد ذلك عاد إلى عائلته في بورتلاند ومن بعدها إلى كاليفورنيا، بريكلي، وهناك التقى بالفنان كلايفيرد ستيل، ليصبحا بعد سنين صديقين عندما عاد إلى نيويورك في نهاية العام 1943. وفي العام نفسه تعرف على بجي جونجهام التي كانت تدعم الفن وتقتني بعض الأعمال الفنية، أدخلت بعض لوحات روثكو في الجاليري الخاص بها الذي افتتح في العام 1942، وفي العام نفسه التقى بالفنان ماكس إرنست.

في مارس 1945 تزوج من الفنانة ماري أليس بعد قصة حب دامت سنة، وفي العام نفسه أقام معرضا شخصيا في غاليري صديقته بيجي جوجنهام، بيعت بعض اللوحات بقيمة تتراوح ما بين 150 و750 دولارا فقط، من بعدها أقام العديد من المعارض، منها في متحف وتني وفي كاليفورنيا في متحف سان فرانسيسكو للفن، وانتقل لفترة قصيرة هو وزوجته إلى كاليفورنيا.

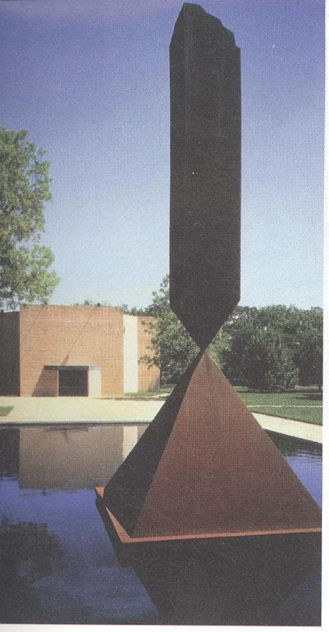
تأثر روثكو بالفنان المذكور سابقا كلايفرد ستيل، ومن ثم دخل في الكثير من التجارب الفنية، وبدأ بزيارة كلايفرد بصورة مستمرة بعد انتقاله إلى نيويورك في صيف العام 1945 في الاستديو الخاص به، كانت لوحات ستيل كبيرة بشكل



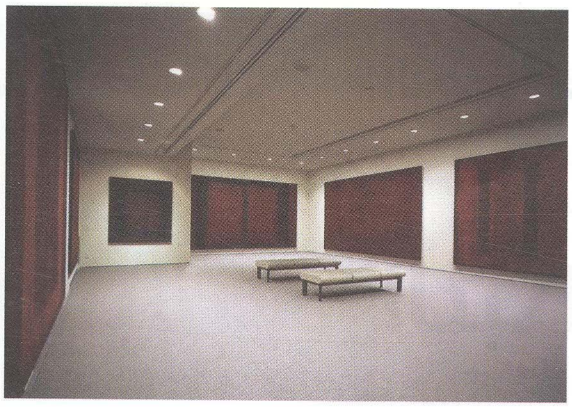
بلا عنوان 1944



أقام مارك أول معارضه الشخصية عام 1933



مدخل المعرض



قاعة الفنان في متحف في اليابان

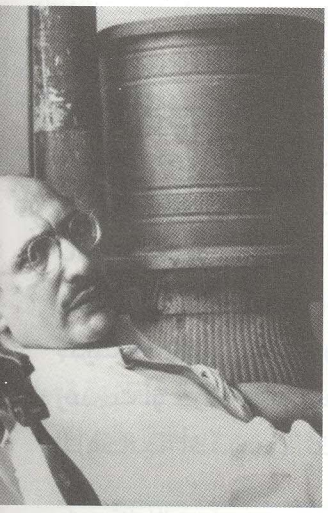
خيالي وبسيطة ليس فيها أي نوع من التجسيد، في هذه الفترة كان الفنان ستيل متقدما فنيا على روثكو وأصدقائه بأفكاره الثورية في عالم الفن، وترك الفن السريالي للخلف منذ وقت طويل، عرّف روثكو بيجي جوجنهام بالفنان كلايفرد لإقامة معرضه الشخصي في الجاليري الخاص بها، ومنذ ذلك الوقت أصبحوا قريبين بعضهم إلى بعض، ومن الفنانين الذين مال إليهم روثكو أيضا الفنان روبرت مدرويل الشاب.

في العام 1949 ذكر في مقالة له أنه وجد الوضوح في تحطيم كل العقبات ما بين الفنان والفكرة الخاصة به، وأيضا ما بين الفكرة والمتلقي، وصف لوحاته بالدراما، أشكاله بدأت كمغامرة غير معروفة في فضاء غير معروف، وهنا انتقل الفنان انتقالا كليا من مرحلته ذات الطابع الميثولوجي إلى إلغاء أي نوع من التجسيد في أعماله.

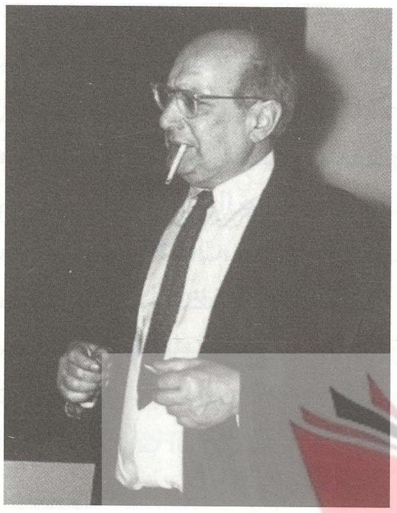
في السنوات ما بين 1946 و1948، وجد الفنان الكثير من النجاح في معارضه الشخصية المقامة، وفي عمر الـ 44 عاما أصبح لديه أخيرا عقد مع جاليري يستطيع أن يعرض ويبيع فيه أعماله بشكل مستمر.

في العام 1946 كانت نقطة التغير في تاريخ الفنان تشكيليا، وهي المرحلة الكلاسيكية المسماة بمتعددة الأشكال كما ذكرنا سابقا، رسم مجموعة من اللوحات كانت بمنزلة حلقة وصل لمرحلته القادمة التجريدية الكلاسيكية، وهو نفسه لم يستخدم هذا المسمى في وصف أعماله، ولكن مالبث هذا المسمى أن أصبح متداولا في الوسط الفني بعد وفاته العام 1970.

بدأ روثكو يبتعد عن مواضيعه القديمة، وابتعد عن الميثولوجيا والتجسيد الإنساني والمناظر الطبيعية ليتجه إلى الأشكال التجريدية اللاشكلية، هذه الأشكال التي بدأ برسمها في منتصف الأربعينيات انتهت بمرحلة الأشكال المتعددة الشهيرة بها، يمكن وصفها بقطع أو بقع من الألوان المتداخلة ليس



في متحفه عام 1953



عام 1966

فيها أي نوع من العمق، هذه القطع من الممكن رؤيتها تنمو في داخل اللوحة نفسها، أعطى روثكو الألوان نوعا من الشفافية والإضاءة من خلال تغطية سطح اللوحة بطبقات عدة من الألوان المخففة، أسمى أشكاله بالكائنات الحية، وقد وجد روثكو أخيرا أسلوبه النهائي.

بعد موت أمه في أكتوبر 1948، عرض روثكو لوحاته الجديدة الأسلوب لأول مرة في العام 1949 بجاليري بتي بارسن، الألوان الفوضوية لمراحل روثكو الأولى في تعدد الأشكال جرى تقليلها إلى اثنين أو ثلاثة مستطيلات فقط، وأيضا لوحاته بدأت تأخذ أحجاما كبيرة، لم تعد للوحاته أسماء مثلما كان يفعل في مرحلته السريالية، فقد بدأ باستخدام أرقام وتواريخ، لكن بعض مسؤولي الجاليريات أضافوا أسماء إلى اللوحات حسب اللون الطاغي في اللوحة نفسها.

في بداية العام 1950 سافر الفنان مع زوجته إلى أوروبا في أول رحلة له من أيام انتقاله من روسيا إلى الولايات المتحدة، حيث كانت رحلاته دائما داخل الولايات المتحدة فقط، استطاع هو وزوجته السفر لمدة خمسة أشهر ذهبا فيها إلى إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وزارا أهم المتاحف في هذه الدول، اكتشفا في هذه الرحلة وهما في روما أن زوجته ميل حامل، رزقته بطفلة في 30 ديسمبر 1950 واسموها كاثي لن.

أمور روثكو المالية بدأت بالتحسن في الخمسينيات، بغض النظر عن راتبه المستمر كمدرس في بعض الكليات، لوحاته، أخيرا بدأت تدر الأموال.

في نهاية الخمسينيات، تغيرت ألوان روثكو إلى الألوان الداكنة، فبدأ بتقليل استخدامه للون الأحمر والأصفر والبرتقالي واستبدل بها البني والرمادي والأزرق الغامض والأسود، البعض لمح إلى أن هذا التغيير أتى من حالة الفنان النفسية، حيث كان يعاني الاكتئاب في هذه الفترة وقد استمر حتى آخر أيام حياته، توفي الفنان وهو وحيد في 25 فبراير 1970 بعد انفصاله عن زوجته في العام 1969، كان التشخيص هو الانتحار بسبب اكتئابه المزمن.



امرأة جالسة - 1938

فتنة اللون تقود إلى لذة الجمالية كي تكتشف روحها

الفنانة الأردنية نوال العبدالله.. فرشاة عفوية

تقول الفنانة الأردنية نوال العبدالله عن تجربتها في شهادة سابقة لها «لا آخذ شكلا وأحلله، بل أطلق اللون ليخرج من روحي من دون استراتيجية معينة، أو مخطط لها مسبقا وفي لحظة انفعال عميق، غير أن الشكل لا يخرج بالفعل من التجريد بل من اللون، وأنا من الذين يستغرقون في إنجاز لوحاتهم زمنا طويلا وربما لعدة أشهر، طبقا لما يتطلبه العمل من هدم وبناء يجعل أعمالي تتوالد وتتطور من التي سبقتها بنية ولونا. ومن جانب آخر فإن اللوحة بالنسبة لي نوع من الاستغراق في الذات، وهي بالنسبة لي إنجاز شخصي ذاتي محض، أنجزها في اللحظة من التفاعل مما يتدفق بداخلي (الروحانية)، وأقصد أنني أثناء ذلك أكتشف روحي سواء رسمت أو قرأت أو تنفست. لذا فإنه وبالنسبة لي لا شيء يشير إلى الروحانية أكثر من الذهاب إلى الذات المفردة».



رسمي الجراح

صحافي وناقد تشكيلي - الأردن

تضيف: «لذا أرغب أن يشعر المتلقي بالذي أشعر به، لأنه شعور جميل وشفيف في حين لا أسعى إلى منح الآخرين رسالة من خلال اللوحة، ويسعدني أن يدرك المتلقي لوحتي التجريدية على هذا النحو. لكن أن تكون الرسالة اجتزاء لجزء أو أكثر من انفعالك وتوظيفه مباشرة كدعاية فهو ما لا أقبل به أو أرتاح إليه، لأن الرسم بالنسبة لي حاجة أعبر بها عن نفسي مثلما أحتاج إلى أن أتنفس. وفيما يتعلق بطغيان اللون الأزرق في لوحاتي فإنه لا علاقة لذلك بطفولتي، منذ بدأت الرسم في داخلي أشياء أجهلها، قد يكون الأزرق ذكرى جميلة وهو يتجاور مع الأبيض والأسود ولا أعلم سبب هذا التجاور. أما عن اختياري للخامات اللونية فقد رسمت منذ البدء بالزيت والأحماض والأصباغ، وفيما بعد جربت استخدام الأكليريك والغواش لأن السرعة في جفافه على السطح التصويري تمكنني من ملاحقة وتسجيل ما يدور في أعماقي من خيالات وصور، وعموما يسعد الفنان أن يكتشف اللون والشكل. إنها طريقتي في الرسم، لكنني لا أتأمل طويلا في لوحة أنجزتها بل أتركها لقليل من الوقت ثم أعود إليها فإذا كانت في حاجة إلى مسحة تأتي عنيفة وجريئة، أقوم بذلك من دون خوف من الفشل. ولو فشلت فإنني أعاود البناء من جديد، وأظن أن التجريد يحتاج عينا قادرة على التمييز والاختزال في الإطار الذي يحتاجه. وفي سياق الحديث عما يشار إليه بالصدفة المقصودة في أعمالي أقول إنها ليست صدفة بل هي عفوية، الصدفة تجيء على السطح التصويري، أما العفوية فهي التي تخرج من أعماق الداخل. الصدفة مع أنها تلعب دورا فإن دورها غير دائم أو مستمر.. ثمة خط أو مسحة أو ضربة فرشاة عفوية تكملها الصدفة لكن ضمن قانون محكوم إلى جملة الإدراك الواعي أو اللاواعي لخبرات معاشة وأخرى مكتسبة من الفن ومن التعامل معه سواء بالعين التي ترى أو باليد التي تبصر».

ويصف أستاذ النقد الفني في كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية د. مازن عصفور في كتاب «فنانون تشكيليون من الأردن.. شهادات ودراسات» الصادر عن دارة الفنون، مسيرة الفنانة العبدالله بقوله: «بدأت الفنانة نوال العبدالله تجربتها الفنية بأسلوب تميز بالجرأة في الأداء والتعبير تستند إلى ضربات الفرشاة والألوان الغنائية التعبيرية. اتصفت المواضيع التي تقدمها بتمحورها حول المنظر الطبيعي والشخوص الإنسانية، وما لبثت بعد هذه المرحلة من تجربتها أن تناولت المعالجة التجريدية البحتة في سياق بنائية شبه هندسية مفعمة بالحركة والطاقة وتسجيل الانفعال الخطي واللوني المباشر عبر ضربات قوية بفرشاة خشنة عريضة، مع قدرة خاصة على تنظيم العلاقة بين الكتلة والخط واللون في تكوين مترابط متناغم».

ويضاف إلى تجربتها مهارتها في التكنيك وتنوعه، مثل خوضها في تجارب الطباعة الحريرية التي أخرجت من خلالها أعمالا تلوينية تعبيرية، ومعالجات من التجريد التكعيبي، ومساحات زخرفية متداخلة ووجوها إنسانية مفعمة بالإيحاء والتعبير.

تناولت الفنانة العبدالله خلال مسيرتها موضوعين الأول عن الطبيعة وجربت فيه لفترة طويلة، والموضوع الآخر هو الإنسان وكان آخر تجربة لها، ثم مالبثت أن عادت إلى تجريبها الأول ولكن مع تبديلات طفيفة في الفضاءات والمساحات اللونية.

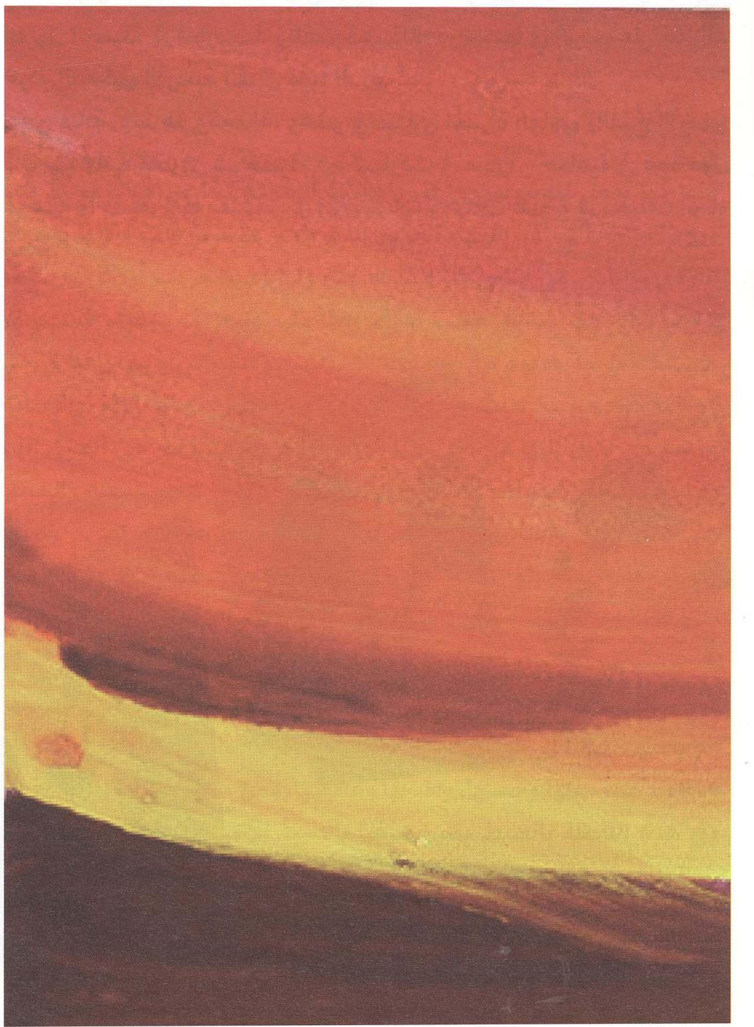


الطبيعة: اللذة الجمالية

واصلت الفنانة العبدالله في تجربتها الكشف عن أزمنة أخرى وأمكنة موغلة في الروح، وفصول جمالية مختلفة غير الفصول الأربعة المعروفة، فمن مختبرها الداخلي وخبرتها تستنبط ما هو جديد في تعاقب الفصول وتبدل مادياتها الجمالية. وتفترض في كل لوحة تكوينات تتسامى مع روح الإنسان وتجند طاقتها للدفاع عن بصريته المهددة، بأن تقدم له المنظر الطبيعي مجردا، منقى من الملوثات صافيا نقيا آسرا، فيه من الأسرار الكثير في منظر العبدالله اللانهائي البصري وهي الجوهرة المخفية في الأعمال، فالمتلقي يشعر بأنه يمسك خيوط التعبير العام لكنه في الحقيقة هائم مأسور تتناقله فضاءات يعبرها من دون علم إلى اللذة البصرية فيها.

تتجلى أعمال الفنانة بابتعادها عن مركز ما في العمل أو مفاتيح محددة، ففي كل مساحة فضاء متعدد، وروحية خالصة، وتجسيد لمتخيل ما، وكل جزء من اللوحة إذا ما فصل يصبح فضاء يعج باستعارات جمالية لها بهاؤها المنفرد تركز الفنانة في أعمالها على إظهار الانعكاس الميتافيزيقي في المنظر الطبيعي استنادا إلى الاستغراق التأملي العميق لئلا تنقل للمتلقي الصورة الواقعية سواء لونيا أو تكوينيا. تسعى الفنانة العبدالله إلى بلوغ النواة الروحية للنموذج الأصل، الطبيعة، لإعادة إبداع الصورة على نحو جديد، ولاخلاصها لإحساسها الذي نقلته بأمانة، توصلت إلى طرح قضية شبه المادي بعيدا عن الجمالي وفصلهما تماما. يلحظ المتلقي في أعمال الفنانة أنها تقدم أيضا الطارىء من اللحظة، وربطهما مكانيا وزمانيا ببعضهما لتعكس وتؤكد أن رؤية الفنان وإمكاناته غير قدرات الأشخاص الذين لم يمارسوا التأمل في محراب الصورة والجمال. وتذهب الفنانة في أعمالها إلى نبش الباطن مع المحافظة على التأليف الشكلاني الظاهر، فالمتابع للأعمال يستوقف عينه منظر طبيعي لكنه في الحقيقة صيغ مبتكرة، تباركها مع روحها وتهندسها بحساسية وانضباط وتبث بها رومانسية أكبر، وتضيئها بنور وطاقة اللون لتكشف عن قدسية المكان المضاء من داخله الذي يفتح العين على فضاءات ممتلئة تحقق المتعة الجمالية.

ولكي تحقق الفنانة العبدالله قدسية المكان ولتبقي فيه الأسرار لا تلجأ إلى فضح الفضاء باستحضار أشكال آدمية، لو حضرت ستفرض شروطا بصرية جديدة وغريبة عن العمل، لذلك تفضل أن يبقى العمل مباركا بروحها غير مجتاح من



الأشكال الآدمية التي ربما تفرض واقعا جديدا في كل لوحة. وتخلت الفنانة أيضا عن المفردات في الطبيعة على رغم كثرتها لتحافظ على نسق واحد في جميع الأعمال، ولئلا تكسر النموذج الجمالي الذي عرفت به. في أعمال الفنانة العبدالله غلالة لونية كبيرة تمتاز بأنها شفافة، طازجة، مضيئة لا تعمد إلى أن تكون قاتمة لكي تقدر على تمثيل الفضاء المفتوح وروحانيته، واللون متداخل ومتراكب بمساحات وآفاق متعددة ليحقق تجريدية الفصول الجمالية الجديدة في الأعمال.

الإنسان: الطاقة السحرية للجسد

عادت الفنانة العبدالله إلى الساحة التشكيلية في تجربة جديدة حاشدة معها أشكال آدمية كثيرة، بعدما كانت فضاءاتها السابقة تعج بالسكون والصمت لا يعكر صفو ألوانها ما هو متحرك.

ففي محطة العبدالله المعنونة عندما تتوارى الوجوه تحشد الفنانة مجاميع آدمية تضج بالحيوية والحياة.

تأتي محاكاة الفنانة للفضاء الشرقي برهافته وإشراقاته وصفائه في التجارب السابقة دونما أشكال تؤشر إلى الحركة، إلى أن تمخض الفضاء فأنجب هذا الكم من الأشكال.

تكوينات الفنانة العبدالله الآدمية انتقلت بها إلى الاتجاه العمودي، مبتعدة عن حركة الأشكال الأفقية، وحضر الخط على نحو واضح فيما كان غائبا في المراحل السابقة، وكان للكتلة البيضوية والمنحنيات حضور طاغ فيما كان للكتلة الهندسية والخط المستقيم النصيب الأوفر من تجاربها السابقة.

إلى ذلك لم تغب الرهافة والإحساس التصويري التشخيصي عن كتلة الشكل الآدمي، ولم تبحث عن التدرج اللوني، وحضر اللون القاتم عند الفنانة فيما كان يتوارى في بعض التجارب السابقة.

بحثت الفنانة العبدالله في تجربتها الحالية عن قيم جمالية جديدة في حركة معينة للشكل الآدمي سواء كانت بشكل فردي أو على شكل مجاميع. وتقصت الفنانة إيقاع توزيع الأشكال مبرزة تجلي حركتها التي قدمتها بصيغة حركية درامية، وتطل الأشكال بشكل مواجهة أو جانبي فيما تتوارى الوجوه وتلك المواراة مقصودة، في حين يغيب الوجه، ينوب الجسد عنه في فرض القيمة الجمالية والعكس صحيح.

وبحسب رؤية الفنانة فالشكل عندها هو الأهم والأصعب ترتيبا في اللوحة، وهي تعي أن هنالك شكلا اتباعيا تقليديا وآخر ابتداعيا مبتكرا.

عمدت الفنانة إلى تزويد بعض الأشكال ببعض الإطالة، وذلك من أجل قيمة تعبيرية جديدة، وتلك الصياغة القديمة تنطوي على أبعاد جمالية كثيرة. إلى ذلك جاءت بعض الأشكال مصطنعة إلى جانب بعضها لكشف مزيد من الجماليات وفي حراكها وكأنها تستحم بالضوء أو صحت للتو من عتمة طويلة، حيث لا تزال القواتم عالقة بها. وقد توحي الأجساد بأنها تستعرض مفاتنها وجاذبيتها ولذلك تركت بلون خفيف من خلال «ضربات ريشة خفيفة» لتبرز الطاقة السحرية

في الأجساد.
وتهدف الفنانة من ذلك ألا تكون اللوحة الفنية مجموعة من الأشكال والأفكار فقط بل جملة من المؤثرات الحسية والشيفرات الشعورية التي تؤلف مجازا للحقائق المعروضة.
وتفتح الفنانة العبدالله نوافذ سحرية لأبطال لوحاتها، لتكشف عن فتنة الأنثى ورجولة الذكر، وهي تؤلف بينهما في أعمال مستقاة من الحياة. وتقصد الفنانة من ذلك التصوير بسط أشرعة الخيال للمتلقي لكي يبحر نحو فضاءات لا حدود لروعتها وعذوبتها.
استطاعت الفنانة التعبير عن المواضيع التي اختارتها برؤية ناجحة وطرح عميق وغير مبتذل، ونقلت من خلال التلوينية المكثفة وديناميكية الحراك للشخوص التعبير برشاقة عما اختارته سواء من المخيلة أو التاريخ السردي وأبرزت اللوحات جهدها في إنجاز لوحة تحمل شروطها الفنية وجماليات نبشت عنها بعد بحث عميق لتؤكد ثراء الشرق في صوره الفنية.
تحقق الفنانة العبدالله، إلى جانب المناخ التعبيري عن موضوع جسّده فنانون كثر في أعمالهم، مناخا حسيا عن الشكل الآدمي ينبوع الحياة في الكون، وتقدم الفنانة ذلك التجديد من أجل مذاق بصري جديد عبر معرفة من رؤيتها عن الجسد الإنساني من خلال إبراز عناصره الكثيرة.

آفاق جديدة

تسعى الفنانة نوال العبدالله إلى استخلاص عوالم جديدة أخرى من الكون عبر تسجيل لحظة الزمن والحركة الممثلة عبر طرق إيقاعية متنوعة ومتناغمة، وهي تستمد من الفضاء المشهد المتاح بالاعتماد على فكر وإشراك بصري للمخيلة فيما تعتمد كليا على اللون في صياغة المواضيع، وهي تنشد عالما لا يتميز بالجمالية فقط بل بالإثارة والتجديد والفتنة أيضا.
تعمد الفنانة في تجربتها الجديدة التي حملت عنوان آفاق جديدة، وتعرض الآن في جاليري رؤى، إلى ترتيبات منظورية مفتوحة هدفها تناول المحيط بأسلوب مغاير متسلحة بقوى اللون لأداء مهمة هي تربية حواس المتلقي عبر ترميم وتوسيع مداركنا وتجربتنا الحسية تجاه المحيط. من هنا اقترحت ترتيبات كثيرة عبر عشرات اللوحات التي تضمنت الجبل والوادي والبحر والشطآن والآفاق والغابات والصحراء وكل مشهد مسموح للعين التجوال فيه.
تقدم الفنانة العبدالله مادة مثيرة للتأمل والتجوال البصري للعين من خلال مستويات لونية متعددة في اللوحة الواحدة وأدراج لونية متنوعة، وهي تفكك المشهد وتنزع منه التفاصيل لتقترحه نقيا وبشكل متقن فيما هو أنيق مثير وساحر وغنائي في آن معا.
تنشد الفنانة العبدالله من لوحتها وظيفة تفاعلية بين المتلقي والمشهد المتاح، فمن قوة التعبير وبساطة الطرح والاقتصاد في التفاصيل إلى تقليص اللغة وعناء التفسير من جهة المتلقي، لأن اللغة المشهدية ميسرة ولا يوجد في اللوحة إعجاز سواء بالمفردة أو الرموز أو التراكيب المعقدة، من هنا مطلوب من المتلقي التأمل والتلذذ بالمشهد.
الفضاء في لوحة الفنانة نوال العبدالله يحتمل طاقة كامنة وفي أماكن أخرى متفجرة بضربات فرشاة الرسم، وتمنح الإيقاعات اللونية والبراكين اللونية والانزياحات والتراكمات اللونية اللوحة فورانا تعبيريا يقود المتلقي للإيحاء الذي يستكشف صحارى ووديان وبحور وأهرامات اللون في عشرات اللوحات التي تحتضنها القاعة.
تواصل الفنانة نوال العبدالله رسم فضاءاتها اللونية بشفافية ورقة، وموضوعاتها قرينة البحر والسماء والأفق والجبال. للفنانة بحث على المشهد بتقنيات لونية مثل الأكريليك والغواش تعرف كيف تراكم اللون من دون أن ينفر المتلقي وتعرف كيف تجلب الجمال للسطح الأبيض.
أدخلت الفنانة العبدالله في بعض لوحات تجربتها الأخيرة بعض الكتل على المشهد مثل الأشكال الأسطوانية والكتل الهندسية والهرمية، ولكنها حافظت على النسق العام للمشهد. وكونها تعي جيدا الإضافة على مشهدها المعروف فقد جاءت الإضافة متناغمة مع جغرافية المشهد وكذلك مع التلوينات المتعددة.
ليس هنالك بؤرة للعمل الفني عند الفنانة العبدالله، بل إن اللغة الإيمائية هي ما تسعى إليه والتعبير عن جماليات اللحظة وإيجاد معادل بصري لها وجميع الشروط المقرونة سعي لتقريب اللوحة من الملمح الشرقي، وهو انتماء فكري وبصري من الفنانة لتاريخها وإرثها.
لا تكشف الفنانة التفاصيل، بل إن البوح اللوني الجريء هو سبيلها لإعلاء قيمة ما حرصت على ابتكاره فوق السطح التصويري. فاللوحة دفقة من الشعور تحولها إلى متعة بصرية يستطيع الجميع على اختلاف ثقافتهم التعاطي معها والعيش في طقسها الجمالي.
وهو مفهوم يعادل الثنائيات الحياتية التي توجد في الظواهر الطبيعية الفيزيائية والإنسانية البيولوجية، كثنائيات متناقضة.
تحاول الفنانة التوفيق بين المساحات بمجملها ومضمونها المتواري بقالب الما بعد حداثوي، والفكرة المجردة، وحاولت الفنانة الإفادة من تلك الصياغة. تعزيز قيم الجمال عبر نصوص مفتوحة قابلة للتأويل. فاللون يأخذ صفته ودلالته ومعناه من تجاوراته، وكينونته التي تتجلى.
الفنانة نوال العبدالله مواليد عمان من العام 1951 تخرجت سنة 1979 في أكاديمية الفنون الجميلة في فلورنسا، وتلقت قبل ذلك دراستها في الرسم على يد رائد حركة التشكيل الأردنية الفنان مهنا الدرة.
هي فنانة متفرغة ومحترفة، وعضو في منتدى المرأة العالمي (الفرع الأردني) وأقامت ثمانية معارض شخصية، كما شاركت في معارض جماعية في عدة دول عربية وأجنبية، ولها مقتنيات في مؤسسات وهيئات ثقافية في مختلف أنحاء العالم.




لقطات من المعرض

يوثق الثقافة المحكية والتراث الشفهي

فن الحلقة .. ذاكرة الأدب في المغرب

يعتبر فن الحلقة من المؤسسات الفكرية والأدبية التي لا يمكن التغاضي عنها في المغرب، لأنها تمثل بحق شقا مهما ومؤسسا في الأدب الشعبي، وإن كانت شفهية فإنها تتميز بإثارة من نوع خاص تجعل المتلقين يفدون عليها من كل حدب وصوب على اختلاف مشاربهم وعقلياتهم وطبقاتهم الاجتماعية، متعلمين وأميين، عارفين وجهلة، كل يجد فيها ضالته، كل تغريه بمنطق خاص، تخاطبهم دفعة واحدة لكنهم يجدون فيها متعا بطعوم مختلفة، والملاحظ أن هذا الفن لم يلق حتى الآن الحفاوة اللائقة من طرف الدارسين والباحثين على رغم الأهمية الكبرى التي يحتلها في المخيال الشعبي والفكري للعامة والخاصة، فهو إبداع البسطاء بتلقائيتهم وتواضع إمكاناتهم وقلة حيلتهم وانسحاقهم بين أنياب الدهر وضعف وسائلهم، إن مبدعي فن الحلقة لم يدرسوا الأدب ولم يتلقوا مبادئ الفن لا تنظيرا ولا ممارسة، بل عاشوه وأحسوه من خلال تجاربهم الثرة وصراعهم المرير مع الحياة القاسية، وتفانيهم الدامي من أجل الاستمرار وتحقيق الوجود، هؤلاء مارسوا الفن بصدق وعنف أيضا لأنه وسيلتهم في إعادة التوازن الذاتي والطبيعي إزاء المحيط والآخر، وكذا لأنهم وجدوا أنفسهم ضحايا كمين لم يضعوا له حسابا ولم يختاروا إليه سبيلا، فراحوا ينبشون مواهبهم العارية ويقتفون أثر هلاميتها المجردة بحثا عن صوت يحوي تمثلاتهم للوجود الذي ينتمون إليه.

إبراهيم الحجري
باحث - المغرب

تماما كما يفعل الموهوبون في كل المجالات الإبداعية، فليس هناك من لم يتلق دروسا متنوعة في هذا الفضاء العريق الذي يعتبر مؤسسة قائمة بذاتها يقصدها العادي والبادي من الناس كل وهدفه وكل ونواياه، والغريب أن كل واحد من هؤلاء يجد فيها ضالته حسب هواه ومقاصده وتبعا لما يبتغيه، فمنهم من يقصدها للفرجة ومنهم من يقصدها للاستفادة، ومنهم من يأتيها راغبا في جني البركات والتيمن بكرامات الشرفاء، ومنهم من يجيء لجمع الإثم واللعنات، ومنهم من يقبل إليها من أجل قتل الوقت وتجزيته والتملص من الضيق الذي يسببه البيت والانصراف خلف قضاء حاجياته التي لا تنتهي، الفنان الشعبي هو الآخر يكون واعيا بهذه الأمور، لهذا فهو يستحضرها أثناء تقديم وصلاته الفنية وكذا أثناء أدائه الأدوار المنوطة به، بقدر ما يستحضر انتظارات الحشود المتحلقة حوله مراعيا أذواقهم ورغباتهم وإكراهاتهم اليومية، فالفنان الحلايقي متمرس وخبير بأحوال الناس والقضايا التي تقض مضاجعهم بشكل متكرر إلى درجة أنه يعرف متى يضحكهم ومتى يبكيهم، متى يشدهم ومتى ينفرهم، إنه يتحول أحيانا إلى عالم نفسي يخاطب في الناس أهواءهم ورغباتهم، ظنونهم ومقاصدهم، سيئها وحسنها، واضحها وغامضها، ومن هنا تكمن خطورته وقوته، وفي هذه اللحظة بالضبط يصبح مرعبا بالنسبة للآخرين أكثر من اللازم لأنهم يخشون، إن ثار، أن يكشف بواطنهم ونقط ضعفهم، يقول الحلايقي بنغمة واثقة: «لي جاء على شي يديه، طلبوا التسليم وقولوا الله يستر، هذا حالنا وحنا ماليه ولي بغى دربالتنا يلبسها»، يكون هذا الخطاب مصحوبا بالغضب والضيم والإحساس بالقهر والتهميش، فيبث الرعب والخوف في قلوب المتلقين فينساقون بوعي أو بغير وعي خلف رغباته الذاتية كالدعاء وتقديم المساهمات المادية أو القعود والوقوف أو الانصراف إلى سبيله، وبالتالي يخلق فنان الحلقة سلطته على الآخرين انطلاقا من عناصر متعددة نذكر منها:

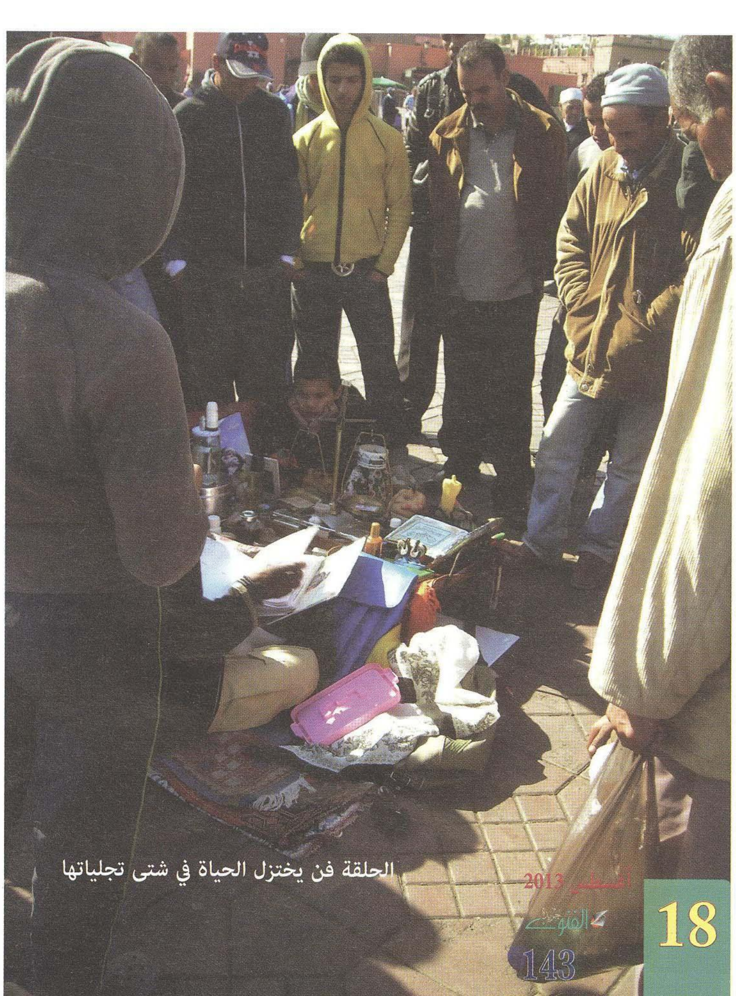
- السلطة الدينية المتمثلة في ادعائه التقرب من الله وفهم مقاصد دينه وتمثلها أحسن تمثل، لذلك نجده يقوم بدور الحكيم حينا ودور الداعية حينا آخر.
- السلطة الثقافية المتمثلة في معرفته وخبرته بأمور الناس وأحوالهم ومنطق تفكيرهم ورؤيتهم للعالم.
- السلطة الفنية التي تتجلى في إدراكه لخيوط اللعبة الإبداعية، وتمكنه من نسيج الفرجة التي يتحكم بها في انتباه الناس وأنظارهم، خصوصا لحظات التوهج فيها وذروة التشويق في وصلاته الفنية.

تأتي أهمية فن الحلقة من كونه يضع منتوجه رهن إشارة الطبقات العريضة من المجتمع، التي لا تستطيع ارتياد المؤسسات الترفيهية الخاصة نظرا لضعف

إمكاناتها المادية، وحيث إنها تشكل متنفسا حقيقيا للذين يكدحون طوال الأسبوع ومن دون توقف، إن الإقبال الكبير الذي تعرفه الحلقة يأتي من كونها توفر المتعة التي لا يستطيع تحقيقها فن آخر، المتعة التي تنطلق من الواقعي واليومي والقريب من الهم الجمعي، إنها المتعة الممزوجة بهواجس الذات في علاقتها بإكراهات الحياة في بساطتها وجحيمها.

الحلقة والحياة

الحلقة فن يختزل مظاهر الحياة في شتى تجلياتها وإبدالاتها المتناقضة والمتكررة، إنها صورة مصغرة لما يجري في الواقع بين الناس بشكل مرموز ومقتضب وموح وساخر في الآن نفسه، وهذا عامل آخر من العوامل المشكلة لسلطة الحلايقي، فهذا الأخير له قدرة خارقة على تمثل الواقع والتقاط تفاصيله الدقيقة وتحويرها وقولبتها في شكل يشعر الآخرين بتفاهتها وسفالتها، فالحلايقي قوي الملاحظة والذاكرة، لذلك فهو يستطيع تشخيص أحوال الناس وتمثيلها بشكل كوميدي أو درامي تبعا للرسالة التي يريد إيصالها إلى الناس، وتبعا للخطاب الذي تحويه هذه الرسالة، وقد أباحت له هذه المؤهلات تأسيس رؤية شمولية عن الواقع الذي يعيش فيه، لذلك فهو حينما يقدم عالمه، المؤسس بعناية فائقة والمصمم بهندسة استراتيجية، إلى المتلقي الضمني فهو يستحضر كل الاعتبارات الجوهرية التي تشكل بنية الذهنية الفكرية والثقافية لهذا المستقبل سواء ما يتعلق بالتمثل السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي الذي يؤطر فعل التلقي هذا، فالحلايقي ينتج خطابا منظما وفق رؤية معينة يصبها الباث على عالمه الذي يعتبر ملكا خاصا به يهيئه كيفما يشاء وتبعا لنوع العلاقة التي ينسجها مع محيطه الواقعي والمتخيل، تصبح الحلقة – هذا الفضاء الضاج الذي يبدو صوريا ملكا للجميع - ملكا للباث يشكلها وفق التصميم الذي يريد من دون أن يستطيع الآخر، مهما كانت هويته، أن يحبطها أو يضع حدا لها لأنها تبنى بشروط اعتبارية خاصة للمرسل للخطاب الذي تتضمنه الوصلة المقدمة، بل إنه، أكثر من ذلك، يستطيع تحديد نوع المتلقي الذي يتعامل معه مستعملا أشكالا عدة منها: العنف الرمزي كالسخرية واستعمال الخطاب الإيروتيكي الفضائحي المبني على أساس انتهاك التابوهات، وكذا الطرد المباشر أحيانا (خاصة بالنسبة للأطفال الصغار)، وبناء على هذا التصور يصبح الفنان الشعبي تاجرا والمتلقي زبونا.



الحلقة فن يختزل الحياة في شتى تجلياتها

فضاءات وتجارب

وأنا أتناول موضوع الحلقة من جهة، وفي دكالة بالذات كمكان يمتد في الزمان من جهة ثانية، أجدني محاطا بأرق أسئلة محيرة، بعضها يتناسل من بعض، أسئلة إشكالية لا تمتلك إجابات، بالضرورة، أو لنقل إنها ليست في حاجة إلى ذلك، لأنها ببساطة أسئلة فلسفية تقود إلى البحث ولا تقود إلى حقيقة حتمية ثابتة، بل تظل مشرعة نهاياتها كمنطلقاتها، منتصبة أمام أذهاننا تستنفر فينا فضول النبش وتستفز فينا شهوة الحفر في الذاكرة والواقع والتاريخ والذات المهملة، المهمشة، الضائعة في مهبات السهو واللامبالاة، والمشتتة حوالينا من دون أن تكون لنا العزيمة الكافية للقبض عليها وصونها قبل أن تضمحل وتموت وتذهب بها ريح الغياب، وبعد أن نتنبه إلى أهمية ما ضاع منا ومن ذواتنا، وما افتقدناه عن طريق الغفلة، تكون الشقة قد اتسعت بيننا وبينه وصار عصيا علينا إدراكه: فما الذي نعنيه بالحلقة؟ وهل هي فن أم حرفة أم هي شيء بين هذا وتلك؟ وما العلاقة بينها وبين الأدب وباقي الفنون؟ وهل صحيح أن الحلقة من الأشكال ما قبل المسرحية أم أنها فن مستقل بذاته يضع مساره التاريخي بناء على سيرورات وتحولات وحالات خاصة؟ وكيف استطاعت الحلقة أن تقاوم وأن تناور من أجل الاستمرار والصمود طيلة فترات تاريخية طويلة على رغم الشروط التاريخية والإكراهات المتعددة اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا؟ وما الذي يتحكم في توجيه الفرد إلى اختيار هذه المهنة التي تدعى «الحلقة»؟ وأي مصير يلقاه هؤلاء السيزيفيون في ظل الظروف الاجتماعية القاسية التي تحيق بالفنان بصفة عامة، والحلايقي بصفة خاصة؟ وكيف تستطيع الحلقة أن تشق طريقها وترسم مسارها الخاص والغني في ظل هيمنة سلطة الصورة وفتنتها والانتشار السريع والكاسح للوسائل التكنولوجية الفرجوية القاهرة؟ وما الوشائج الحميمة التي تدفع بالناس إلى تعشق الحلقة مع ما تحبل به السوق من سلع فرجوية ممكنة وبمتناول اليد؟ وما الذي يمكن أن نقوم به لننتشل تاريخ الحلقة من فكي النسيان والضياع بعد أن فات الأوان؟ وهل من اللائق أن نحصر الحلقة كفن في ضائقة المكان على شساعته ورحابته، أو بمعنى آخر هل من المعقول أن ننسب الحلقة إلى الجغرافيات، فنقول: حلقة دكالية، حلقة مراكشية، حلقة شاوية، حلقة سوسية، حلقة ريفية، حلقة صحراوية، حلقة حوزية، حلقة رحمانية، حلقة شمالية؟ وإذا كان لا بد من هذا التصنيف، فإننا نرى أن دكالة عبر تاريخها العريق، وبفضل الخصب الذي تتميز به طبيعة وأرضا، كانت محجا للعابرين وملاذا للرحل الغاوين بنعومة التراب وعطائه منذ الأزل، ثم حصل ما يشبه الألفة بين الناس والمكان وترسخت، على مر القرون، علاقات التواشج والترابط المنسوجة بخيوط قيم إنسانية رفيعة أشهرها الكرم والشهامة والبساطة والتلقائية وروح الدعابة التي لا تنفي الجدية. وعندما يحصل الانسجام والود بين الناس في علاقتهم مع بعضهم، وفي علاقتهم مع المكان بما يستجيب لإمكان حصول حياة مستقرة هنية، لا بد أن يفكر هؤلاء في صنع فرجاتهم بطرقهم الخاصة التي تنبع من إحساسهم العميق بالحياة وتفاصيل صراعهم من أجل البقاء، هذه الفرجة التي تنهل من المعيش وتصمم بوسائل وآليات بسيطة ومتواضعة تتماشى مع مؤهلات الثقافة الشعبية التي تراهن على الشفهي والهامشي المستمدين من العلاقات اليومية التي تصل الأفراد بعضهم ببعض، والمستلهمين من الموضوعات الاجتماعية والظواهر الإنسانية العامة التي يعرفها كل الناس.

ومع أن الثقافة الشعبية الشفهية لم تحفل باهتمام الأقلام إلا بشكل عرضي في الآونة الأخيرة، ولم ينلها البحث الأكاديمي بالتدوين والتوثيق والدراسة إلا أخيرا، وبعد أن أتى النسيان على الكثير من تراثها ووارى التراب ألمع أعلامها وأشدهم نبوغا، ومع هذا كله ما تزال صورة بعض صانعي فرجة الحلقة ماثلة في أذهاننا وأذهان الأجيال التي سبقتنا، هؤلاء الذين يختفون في صمت بعد أن يملأوا نفوسنا مرحا وحبورا، وإذا كان البعض يعتقد أن الحلقة، كفن، تنتمي إلى الأشكال ما قبل المسرحية، فإننا من جهتنا نعتقد أنها فن مستقل

ظل يشق طريقته ويطور نفسه بإصرار، مع أن المسرح اتخذ لنفسه المكانة المرموقة التي نعرف، فقد ظل الفنان الشعبي الحلايقي متمسكا بخطه، وفيا لنهجه الأول معتمدا الأساليب والوسائل المستلهمة من العيش البسيط والحياة اليومية، ومع حصول التطور التاريخي وتبدل أحوال الناس تنبه هؤلاء الفنانون الشعبيون إلى أهمية الفرجة في حياة الإنسان، وحاجته القصوى إلى تفريغ الصدر من أحزان اليومي، وشحنه بالحماس اللازم للاستمرار واستقبال الحياة بدم جديد، فصقلوا هممهم وشحذوا مواهبهم وهذبوا موادهم وسلعهم الفرجوية، وقصدوا الفضاءات التي يحج إليها الناس بكثرة ليصرفوا بضاعتهم، فحدث أن وجدوا زبائنهم أشد حاجة إلى الفرجة منه إلى الحاجيات الأخرى.

وهكذا اعتاد عشاق فرجة الحلقة أن يجدوا ضالتهم في رحبة خاصة بكل الأسواق المتواجدة بدكالة، وتتضمن هذه الرحابي أنواعا متعددة من المنتوج الفني الشعبي، حيث يتاح للزبون المفترض أن ينتقي ما يريد من مواد، فأينما اتجهت وحللت بمراكز دكالة وبواديها وأسواقها، تجد فيها للحلقة صدى المتعة وألق الغواية ووشيجة الإثارة، سواء وجدت نفسك في أحد الحمراء أو أحد أولاد افرج أو أحد العونات أو أحد أولاد عيسى، أو اثنين الغربية أو اثنين هشتوكة أو اثنين زاوية سيدي إسماعيل، أو ثلاثاء مولاي بوشعيب أو ثلاثاء سيدي بنور أو ثلاثاء أولاد حمدان أو ثلاثاء بولعوان، أو أربعاء العونات أو أربعاء الحمراء أو أربعاء أولاد عمران، أو خميس متوح أو خميس الزمامرة أو خميس البئر الجديدة أو جمعة بني هلال أو سبت سايس أو سبت أولاد بوعزيز، أو سوق الوليدية أو غيرها من الأسواق غير المعروفة لدى عامة الدكاليين. وأكثر من هذا يمكن أن تدرك صدى الحلقة وريحها في فضاءات معينة، وبشكل يومي، كفضاء بوشريط تحت الشجرة العتيقة، وكساحة ضريح السيد مسعود بن الحسين بأولاد افرج وساحة الفيلاج القديم بسيدي بنور، وساحة ضريح السيد عبد الله أمغار، وغيرها من المواقع كثير، كما أن بعض الساحات تتحول إلى سوق ضخم للحلاقي أثناء إقامة المهرجانات والمواسم، خاصة موسم مولاي عبدالله أمغار (ساحة الخيل أمام الخيمة الكبرى ما بين الأسوار القديمة)، وموسم سيدي مسعود بن الحسين سابقا (ساحة الفندق القديم) وموسم سيدي غانم وموسم سيدي امعاشو وموسم سيدي عبدالتباري، إذ يحج فنانو الحلقة من كل حدب وصوب ليلقوا في وجه العشاق ما ابتدعوه من مواد وما صنعوه من أطباق الإثارة والفرجة، فتعددت أنواع الوصلات الفنية الشعبية واحتد التنافس بين الفنانين، واختار كل واحد منهم لنفسه منهجا في هذا الفن العويص، وحرص على توسيع خبرته في مجال اختياره حتى وصل فيه أقصى غاياته وبلغ فيه أجود مراميه.

وبتأملنا لطبيعة المواد التي تستعرض داخل فضاء الحلقة الفرجوي يمكننا أن نصنفها، تبعا لتجلياتها، إلى أنواع محددة نرصدها كالتالي:

- الحكايات الشعبية والسير والملاحم وقصص الأنبياء والأبطال الغابرين ومحكيات ألف ليلة وليلة والعنترية والأزلية وغيرها.
- ترويض الحيوانات البرية وتعليمها سلوكات مثيرة تدهش الناس وتحيرهم مثل الثعابين والحمر والقردة والكلاب والفراريج والحمام.
- الأعمال السحرية الخارقة وتسخير الجان قصد استحضار الأشياء البعيدة أو تحويل أشياء إلى أشياء أخرى وإدخال آلات حادة في بدن شخص من دون أن يتأثر بذلك.
- الفن الساخر ونسج النكت والمستملحات والتمثيليات المسرحة الهزلية.
- قصائد المديح النبوي والمرثيات والتغني بخصال البطولات والقيم الإنسانية الرفيعة ومعجزات الرسل والنبيين.
- الرياضات البهلوانية واستعراض بعض الكرامات والبركات: شرب الماء المغلي، الصراع بالسيوف والعصي، أولاد سيدي احمادة موسى، اللعب بالصواني والبنادق، الرقص فوق الزجاج، نفخ النيران من الجوف.
- الأغاني الشعبية والعزف المتعدد على الآلات والرقص الهزلي المضحك.
- بيع الأعشاب واستدراج الناس بالحيلة لشرائها واستعمالها، خصوصا ما يتعلق



الجمهور يتابع بشغف فنون الحلقة

بالأمراض المستعصية والمقويات الجنسية.

ويتوافر الحلايقي على مقومات شخصية قوية متعددة المواهب، تساعده بشكل كبير في جر الناس إلى فضائه واستدراجهم صوب عوالمه المدهشة مهما كانت مراتبهم ومشاربهم، مستغلا، في ذلك، خبرته الواسعة بثقافة الناس وأحوالهم ومعرفته الكبيرة بتبدلات الزمن والسيرورة المجتمعية، ويتيح له مزاجه الساخر وروحه الخفيفة المرحة مزج موضوعات يومية معيشية برؤية ذاتية نقدية، كما يبيح له اتساع خاطره وسرعة بداهته أن يصب الكل في قالب ساخر، جاعلا المتحلقين حوله، الطالبين لفرجة مستحيلة، يرون ذواتهم الأخرى في المرآة ويسخرون من أفعالهم وحركاتهم وسلوكاتهم، ويمر المشهد الفرجوي الحلقوي على الأقل، بخمس عتبات:

1 - عتبة الإعلام: من خلالها يفجر الحلايقي زوبعة ذهنية تجاه متلقيه، معلنا أنه هنا، قادم من بعيد ليستعرض منتوجه الجديد.

2 - عتبة الإثارة: يسعى من خلالها الفنان الشعبي الحلايقي إلى إثارة اهتمام الناس وشد انتباههم وأسر عقول المتحلقين حوله، وذلك عن طريق إقحامهم في مشاهده وعوالمه الضاجة بالحركية والتشويق، ولعل الأهم من كل شيء في هذه العتبة تلك الوشيجة التي تنمو وتتمتن بين صانع الفرجة وجمهوره، إذ أن قوة هذه الآصرة هي التي ستحدد شكل التواصل بينهما فيما بعد، وبالأحرى ستحدد مصير الحلايقي ضمن عوالمه التي يحكمها هو بكل السلطات.

3 - عتبة الذروة: فيها يكاد المشهد يصل أوج إثارته، لكنه لا يصل إلى النهاية، إذ يتعمد الفنان الحلايقي، وبطريقة فجائية، وقف فرجته وقطع حبل الإثارة مستغلا انشداد الناس إلى عالم الفرجة، كي يطلب أعباءه المادية غير المحددة من جمهوره، محتفظا ببقية المشهد إلى ما بعد نيل مراده وتحقق شرطه المادي.

4 - عتبة التكملة: يعمد الفنان إلى تتمة وصلته الفنية الشعبية واستكمال مشهد الفرجة الذي أوقفه عند ذروته، فهو يعرف مدى الحنق الذي يصيب متلقيه نتيجة هذا الخلل المقصود الذي لا مفر له منه، ما دام أن الناس لا يتفهمون وضعيته المادية وحاجياته الشخصية كرب أسرة، وما دام أن لا جهة تحضنه كفنان شعبي ليست له منابع أخرى للكسب غير الحلقة، إلى درجة أن البعض لم يعد يميز بين الحلقة كفن والحلقة كحرفة للكسب والحلقة كفخ للنصب، إلا أن هذه التكملة تتأثر، من حيث طبيعة الأداء، بالمرحلة التي تسبقها، فإذا كان المردود المادي جيدا كانت التكملة أروع، وإن كان الكسب هزيلا فإنه ينعكس على نفسية الفنان فيضطر إلى تقسيم البقية كي يمنح لنفسه فترة استدراكية لتعزيز حصيلته المادية، وإلا فإنه ينسف فضاءه وينسحب خائبا من دون دعاء أو وداع.

5 - عتبة الختم: غالبا ما يختم الفنان الحلايقي وصلاته بدعاء جامع للبلاد والعباد، أو يقدم نصحا أو حكما للناس أو يوزع بعض التمائم أو الأعشاب أو أشرطة تتضمن مواد فرجوية للحلايقي نفسه أو لغيره من أصدقائه ممن يتعاون معهم، وعموما هناك تنوع على مستوى أشكال الختم تعكس تنوعا على

مستوى المنطلقات والمرجعيات والمعطيات والحالات السيكولوجية للحلايقي، وطبيعة الأعمال المعروضة ونوعية المتلقين.

أسماء وتوجهات

ومن الأسماء المهمة التي أنجبتها منطقة دكالة في مجال الحلقة، على تعدد أشكالها وأصنافها، وكان لها ارتباط بالتربة والطبيعة واللهجة والمحكيات، وكان لها وهج حمل صخرة هذا الفن، مع مشاكله وإكراهاته، وكان لها امتداد الصيت خارج تخوم البلدة لتحلق في كل النواحي المجاورة والساحات الشهيرة والأوساط الشعبية، نذكر:

الفن الساخر والفكاهة

- ولد قرد: من أقدم مؤسسي هذا النوع، وقد اختفى مع بداية الثمانينيات، إذ رحل فرحلت معه ذاكرة ثرية من الأزجال والحكم والعبر والمستملحات والنكت.

- الحاج الطاهر: ويشتهر بـ «زعطوط»، وهو من الجيل الذي يعقب ولد قرد تقريبا، وقد روي أنهما اشتغلا معا في بعض الأسواق والساحات، كما أن طريقة عملهما متشابهة تقريبا، فزعطوط هذا يقول الزجل الممتلئ بالحكم والمواعظ والسخرية مثلما يقول الأمثال والأحاجي ويشرحها رابطا إياها بالمعيش، ويخترع النكت والمستملحات والمشاهد الفكاهية، والملاحظ أن زعطوط أثناء إلقائه لعروضه الهزلية كان يحافظ على أصول اللياقة والحشمة، وكان لا يطعن في الأعراض ولا يمتهن كرامة الناس، وتحس كأنما يقول كلامه لا ليضحك بل ليوقظ الأحاسيس الإنسانية الميتة، وغالبا ما يتحول إلى واعظ حكيم يرشد الضالين وينبه الغافلين ويدعو للأموات والغائبين، وهناك ميزة أخرى كانت تسم شخصيته وتجعله محببا لدى الناس، قويا في عالمه الخاص، وهي أنه لا يطلب المال ولا يوقف الفرجة ليجمع العطايا، بل يستمر في أداء عروضه من دون توقف تاركا للناس حرية العطاء تبعا لقدراتهم ورغباتهم، فيخيل للمرء كأنما زعطوط لم يكن يعانق هذا الفن طامعا في الكسب، بل لعله يكون مدفوعا ببواعث أخرى داخلية، نفسية إبداعية بالأساس، لذاك كان يقصد حلقته النساء والرجال، همه الوحيد كان أن يبلغ الناس ما يريد، وأن يشفي حاجاتهم للبسمة والانشراح. زعطوط عاش دكاليا ولا يزال، بهندامه وبأحاسيسه، بلكنته التي لا تخطئها الأذن وإبداعه المميز الذي له طعم الخصب ولمسة الدكالي، ظل وفيا لفضاءات دكالة وجمهورها ولم يخفه عنها سوى تدهور صحته.

- مصطفى التمساح (بوب مارلي): هو دكالي الأصل، وإن كان غير معروف لدى الدكاليين، فقد أثارته ساحة جامع الفناء واستهوته طقوس مراكش الحمراء فأقام فيها، له لهجة قاسية مع الجمهور، شديد الحرص على طلب المال والكسب المادي، يشتغل بشكل فردي مستعينا بآلة الوتار، يعرف لدى أهل مراكش بـبوب مارلي ساحة جامع الفناء.

- الصاروخ: وسم بهذا اللقب نظرا لضخامة جسده، ولقد كان هو الآخر شديد التعلق بساحة جامع الفناء بمراكش، وعرف لدى الناس بخلقته العظيمة وطوله الفارع وقوة بنيته، كان يجيد التهريج والمزاح، غير أن أكثر ما كان يثير الناس فيه هو قوة بدنه وضخامة جسده وطابعه البوهالي، توفي صغير السن، حيث اختفى بشكل مفاجئ عن ساحة جامع الفناء، مما أثار استياء عميقا لدى عشاق الحلقة وفنانيها.

تنتشر فنون الحلقة في الساحات المفتوحة



- الغازي ومصطفى: طار صيتهما في كل أرجاء البلاد، بل امتد إلى الخارج، واشتهر ذكرهما بين الجالية المغربية بأوروبا، عرفا بقوة تأثيرهما على الجمهور وقسوتهما على المتلقين، فهما يخبران الشخصية الدكالية على الخصوص، ويعرفان كيف يستثمران مخزونهما المعرفي بالواقع وبالناس، ويسخران رصيدهما من الذاكرة الشعبية لتصميم فرجة متنوعة تتعدد بين القصيدة والنكتة والمشهد التمثيلي الساخر والعزف الماهر على آلة الوتار. وقد أهلتهما معرفتهما باللغتين الفرنسية والعربية الفصحى وإلمامهما ببعض المعارف العلمية وببعض المعلومات الثقافية المتنوعة لاستقطاب جماهير متنوعة واكتساب مواقع فنية جيدة، رسميا وشعبيا، وقد سبق لهما أن أصدرا بعض الأشرطة المسموعة والمرئية، كما أن حدة ذكائهما وخبرتهما بالحياة وتحولاتها جعلتاهما ينصرفان إلى تحسين أدائهما الفني والفرجوي بالقدر نفسه الذي جعلتاهما ينسحبان إلى تحسين وضعيتهما الاجتماعية والمادية. وفي النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي انصرف الغازي إلى مجال الأعشاب الطبية وترك رفيقه مصطفى وحيدا، غير أنهما من حين لحين يشاهدان معا يؤديان فرجتهما الساخرة، خاصة بموسم مولاي عبدالله أمغار.

- الدكالي: هو الآخر لم نعد نشاهده في ساحات الحلقة سواء بدكالة أو بغيرها، كانت له مقدرة كبيرة على الاسترسال في سرد الحكايات الهزلية الطريفة ونسج النكت، عرفنا له في السوق مجموعة من الأشرطة المسموعة، ولعل تدهور صحته وتراجع مستوى فن الحلقة جعلاه يفضل الصمت، وهو يقيم بسيدي بنور، شديد الارتباط بفضاءاته.

ترويض الحيوانات البرية

- الرحالية وأبناؤها: وكانت تقطن بخميس الزمامرة، ومن هناك ترحل إلى كل الساحات والأسواق إلى أن وافاها أخيرا الأجل المحتوم، وقد ترك غيابها عن الساحة فراغا كبيرا في دكالة على مستوى هذا النوع، ومن الفرجات التي كانت تقدم: شرب الماء المغلي، وترويض الأفاعي والثعابين، وبيع الحجابات المانعة للحشرات السامة بكل أنواعها، وهي طبعا تتسلح ببركات وكرامات سلالتها المنحدرة من شجرة الرحاحلة أولاد بويا عمر، وقد كان يرافقها أثناء أداء وصلاتها ابنها الذي يخلفها الآن، وطاقم من العازفين على الغيطة أو القصبة والضاربين على البندير أو بعض الآلات الحديدية لخلق إيقاع عيساوي يتفاعل معه، بشكل غريب، الثعابين والمجاذيب.

- مول الحمار: مروض بارع لم نعرف له غير هذا الاسم، يمتلك هذا الرجل الدكالي الأصل الطويل القامة قدرات مثيرة على تدريب الحمير وترويضها وتعليمها، وأكثر من هذا يرينا أن الحمار ليس من الغباء بتلك الصورة التي نحملها عنه، ويرينا أن الحمار بإمكانه أن يفهم ويناور ويستوعب ويندمج ويكتسب معلومات ومعارف. اشتهر بترحاله عبر مناطق المغرب كلها، وله صيت ذائع بساحة جامع الفناء الشهيرة كما في باقي الساحات التي تظهر فيها الحلقة طيلة أيام الأسبوع، وقد كان يعمل بمقولة: زر غبا تزدد حبا، فلا يظهر تقريبا إلا بشكل سنوي، ويزعم أنه هاجر برفقة حماره/ الظاهرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

- مروضو القردة: وهم كثيرون، غير أنهم أصبحوا يفضلون التجوال في الأماكن السياحية بدل هدر الوقت في الحلاقي التي تحتاج إلى تداريب كثيرة ودائمة ومجهود كبير على مستوى التحضير، ولم يعد همهم تقديم الفرجة بقدر ما يكون همهم الشاغل هو البحث عن سبل لجمع النقود بأسهل الطرق.

- مروضو الصقور: وقد اشتهروا بالشرفاء القواسم الذين ينحدرون من شجرة الولي الصالح مولاي الطاهر القاسمي، ثم توزعوا على التراب الدكالي، حيث







أصبحنا نجد فرع أولاد افرج وفرع الزمامرة، ولهم مهارات عالية على مستوى تربية الصقور وترويضها وتعليمها، والمعروف عنهم أنهم لا يقدمون فرجاتهم في الحلقة، حفاظا على وقارهم وهيبتهم، كما يعتقدون، من جهة، ولحاجتهم إلى مساحات كبرى لا توفرها الحلقة كفضاء ضيق من جهة أخرى، غير أنهم يتهافتون على استعراض وصلاتهم الفرجوية أمام كبار الشخصيات في حفلات الاستقبال والمواسم والمهرجانات. والملاحظ أن الصقر عند القواسم يرتبط بشكل وثيق بالحصان أو الفرس، لهذا فهم يصرون على أن تقدم عروضهم في ساحة الخيل بالموازاة مع عروض الفنتازيا (التبوريدة)، كما أنهم، إضافة إلى تربيتهم للصقور، يحرصون على تعلم الفروسية وركوب الخيل وتربيتها. وقد بدأت للأسف هذه الظاهرة في الانقراض، شأنها في ذلك شأن باقي الفنون الشعبية التراثية.

الحكي الشعبي

- البهجة: رجل أنيق نحيف يعشق الكوستيم الكلاسيكي بالبالما العريضة ويضع نظارات سوداء ضخمة يخفي خلفها نظرات حادة ثاقبة وتقطيبة أبدية، يحب أن يدخن أولمبيك الزرقاء دون غيرها، ويفضل أن تكون حلقته صغيرة وأن يكون جمهوره من الولوعين بالقص الشعبي، يقف بقامته المتوسطة وشعره الهيبي الطويل الكث وسط الحلقة مشخصا أحداث العنترية والأزلية وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها، ويتحرك في فضائه بخفة متقمصا تارة شخصية عنترة وتارة سيف بن ذي يزن، وتارة أخرى الزير سالم. وقد كانت له قوة ومقدرة عظيمتان على أسر متلقيه وشد انتباههم بحسه المسرحي وطريقته المثيرة في تنظيم درامية الأحداث وترتيبها. يحكى أنه كان يقطن بأزمور، قبل أن يختفي عن عالم الحلقة مع بداية التسعينيات.

أذكر أنه مع نهاية الثمانينيات ظهر حكواتي عجوز، اكترى كوخا قصديريا بحي سيدي مسعود بن الحسين، وكان بصحبته أخ مريض يكفله، وظل يعرض مسروداته على جمهور أولاد افرج بساحة القبة الخضراء، وكذا السوق الأسبوعي، لكن الموت داهم أخاه بعد صراع طويل مع المرض فدفنه هناك في مقبرة الولي الصالح ورحل إلى الأبد، إذ كانت الشيخوخة قد تحالفت مع الفقر والمرض لتغتال حلم الحكاية فيهما بشكل سرمدي، وللأسف لم يعد أحد يتذكر اسم ذلك الحكواتي حتى ذاك الشيخ الذي كان يضع كوخه رهن إشارتهما.

المديح النبوي

- شيخ أبيض اللحية، واهن القوة، رقيق الصوت، محترم الجانب، يتحدث كثيرا في أمور الدين ويجيد العزف على آلة الوتار ملحنا أزجالا وأمداحا نبوية مسجوعة ومرصعة، أذكر أنه كان يقول البردة للبوصيري ويقول متن ابن عاشر ومتونا مشابهة في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام. كان يحج إليه جمهور قليل، ومع ذلك كان يغرد سعيدا كبلبل فرح، كأنما يغني إرضاء لأعماقه. لا أدري ماذا كان يسميه الناس، فغالبا ما لا يهتمون باسم الحلايقي ونسبه، بل ينصرفون فحسب إلى العناية بالفرجة وطبيعة المادة المعروضة، وغالبا ما يسمون الحلايقي بخصلة فيه أو علامة في جسده.

- فقيه يدعى ولد العروسي يفقه الناس في أمور الدين ويعلمهم بعض الأصول ويفسر لهم كتاب الكبائر، ويفصل لهم القول في كيد النساء، ثم يختم ببعض الأمداح غير المصحوبة بالعزف، فلم تكن بمعيته آلة ما، وإنما كان يلحن الكلام بصوته المؤثر. قصير القامة، ذو قد مربوع، يضع عمامة خضراء ويلبس، دائما، جلبابا (ساركة)، صارم الملامح ومؤثر الحديث وشديد التحمل والصبر، وقد كان يختم بتوزيع بعض الأشرطة التي يسجل فيها أحاديثه وأمداحه.

- بن قربال: شيخ عجوز ذو لحية بيضاء مشذبة بعناية، كان يقول الأمداح والمواعظ، ويلحن المتون ويبيع الأعشاب التي يحضرها بنفسه استفادة من كتب الأقدمين، توفي مع بداية الثمانينيات من القرن الماضي بعد أن ترك أصداء طيبة، فقد عاش فترة الاستعمار، وكان ينظم أزجاله التي تحمس الرجال وترفع هممهم لمقاتلة العدو الغاصب، وخلف بعد رحيله تلميذه السعيدي الذي سار على دربه، فتابع طريقته في تصميم الوصلات الفرجوية وتحضير الوصفات الطبية الشعبية من الأعشاب الطبية.

الطب الشعبي والعرافة

- الغازي: وعلى رغم أنه اشتهر بالكوميديا والطابع الساخر، فقد غير مساره أخيرا في مجال الفن الشعبي، إذ أصبح يبيع الأعشاب والوصفات الطبية الشعبية الجاهزة التي يقتنيها من عند المختصين، خاصة من عند الحاج الحسن المشهور بمدينة أكادير. كما أن زوجته (كما كان يدعي) اشتهرت بالعرافة والتنجيم وفسخ السحر وحل المعقود اعتمادا على الكتب القديمة في هذا المجال، ومن خلال ما كانت تستعرضه من تفاصيل عن هذه المواضيع سواء ما راج منها في الكتب أو ما يجري منها في الواقع الحالي، ومن خلال القصص التي تستعرضها وما حدث للرجال من غرائب السحر والشعوذة، يبدو أنها تمتلك باعا كبيرا في هذا المجال وأن لها خبرة وتجربة كبيرتين وإلماما بالغا فيه، وفي الآونة الأخيرة تخلت عن الحلقة وأصبحت تشتغل في منزلها بعد أن اكتسبت شهرة شاسعة، وقد كان هدفها بالأساس من الحلقة هو التوصيل الإشهاري والترويج لكفاءتها في هذا الميدان. وقد كثر محترفو بيع الأعشاب وامتلأت بهم الساحات، حتى أنك لم تعد قادرا على التمييز بين العشاب الحق والعشاب النصاب، وقد استغل هؤلاء ذيوع الأمراض الجنسية والضعف التناسلي وغياب ثقافة كافية في الموضوع، ليحتالوا على جيوب الناس مدعين أنهم يمتلكون وصفات سحرية أحضروها من الصحراء، إلهة الجنس، ليزرعوا في زبائنهم فحولة أسطورية.

وأخيرا، وبكل تأكيد، فإن هذه المعطيات تبقى ذاتية نظرا لغياب التوثيق في هذا المجال من جهة، ولتعاملنا مع الفترة التي عايشناها والأسماء التي أدركناها من جهة أخرى، ولكوننا، من جهة ثالثة نتعامل مع خطاب شفهي ظل طيلة الأوقات مهملا ومهمشا، ولم تستطع الذاكرة أن تسعفنا على تفصيل القول في الموضوع واستحضار هذا التراث الجميل والمدهش بعوالمه الغرائبية وبإغراءاته الساحرة، والأكيد أيضا أن هذه الورقة مجرد محاولة لاستنفار السؤال عما يجب فعله كي ننقذ الذي تبقى من هذا الجانب المهم من ذاكرتنا وهويتنا وتراثنا وثقافتنا وذواتنا، ما دام أن ما لا يدرك كله لا يترك جله، وأنا بقدر ما أتساءل وأنقب، فأنا آمل أن تتجرد أقلام النقد الأكاديمي من صبغتها العالمة وتتنصل من أنانيتها لتهش بعض الغبن عن هذا الجزء المهم من الذات الذي ندفنه من دون أن نقيم له المآتم أو نقرأ عليه الفاتحة، من دون أن نشعر بالحزن حتى.

مسرح

مسرحية مصرية

قدمت في تطوان المغربية





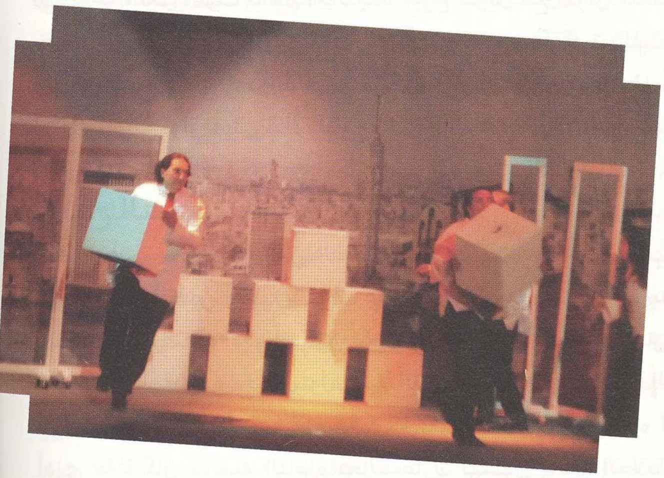
هي مولد؟

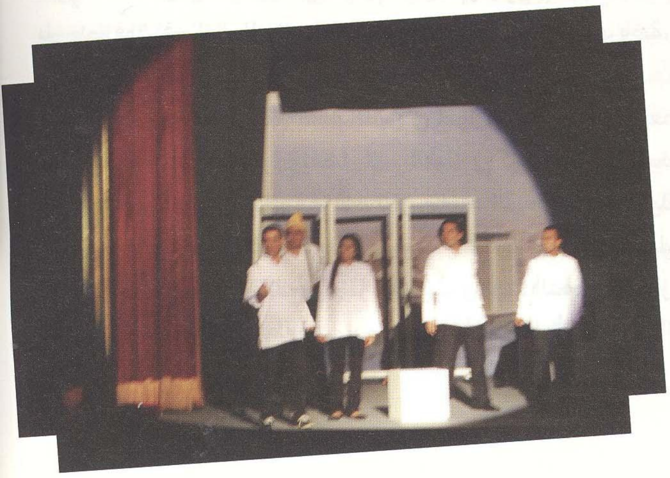
كباريه سياسي في قالب فانتازي



قدمت مطرانية شبرا الخيمة بالقاهرة عرضا مسرحيا بعنوان "هي مولد"، كنتاج لورشة مسرحية، وذلك خلال مشاركتها بالدورة الثامنة لفضاء تطوان المتوسطي للمسرح المتعدد، المنظم من قبل جمعية مؤسسة المسرح الأدبي بتطوان. العرض تأليف وتمثيل مجموعة أعضاء الفرقة/الورشة، ومن إخراج فادي فوكيه.

تبدأ مسرحية "هي مولد؟" باستهلال أولي يُحيل إلى إرهاصات حِكاية ما، تختلط بلغز معين. لكن سرعان ما نتنبه إلى أن الأمر يتعلق بجماعة من الممثلين داخل ورشة مسرحية في مكان ما، تقرر ارتجال عرض ما، مع التركيز على أن "الورشة" تُخولهم حرية التصرف الكامل على مستوى الاختيار وعرض ما يحلو لهم. فمجال الورش عموما يُخول الجميع التجريب غير المعقلن، مع إمكانات القفز على الورش لكي يجري إخفاء الهفوات والنقائص الفنية. فنسمع العبارة تتكرر بشكل استهزائي يثير ضحكا كالبكاء: "ماشي.. احنا ورشة" كأننا نتهيأ لتقبل هفوات العرض.





عزيز ريان
ناقد - المغرب

تجري أحداث اللوحة الأولى داخل مشفى مصري، حيث زوجان ينتظران ولادة عسيرة لـ"حورية". المكان تنخره مخالب الفساد كما كل المجتمعات العربية عامة. فولادة "الحرية" بإضافة حرف الواو، فعل ثوري أصعب من ولادة فكرة. بعد ذلك نتابع العدو العنكبوتي: "البيروقراطية" حاجزا لـ"تيسير" عملية الموت والهلاك داخل مستشفيات تعرف ضعفا وشُحّا لوجيستيكيا يحرمانها من أن تكون مكانا للملائكة لتُعين على التخلص من الأمراض والأورام أو تخفيف الآلام.

اللوحة الثانية تدور في مكان آخر، يشكل عَصَب الوطن، وهو المدرسة. فقيمة التعليم لا تختلف عن قيمة الصحة. لنشاهد نقدا لاذعا للعملية التعليمية برمتها، وكذا الضحك المر من واضعيها. ففضاء العلم لو سيطرت عليه جهات وعقليات تختفي داخل جلاليب الدِّين، تصبح قمصان الرذيلة والفسق تهما جاهزة يسهل رمي نيرانها كيفما اتفق. عندها، لا بأس من حُجرة دراسة من دون سبورة، إذ يمكن الكتابة فوق «القفا».. أو كما يشير العرض: "كل مصر بينكتبْ على قَفاها". فتختلط الآفات التربوية والبيداغوجية داخل ميدان التعليم، حيث الدروس الخصوصية تنهش في البنيان التربوي، حتى وإن حاول ممارسوها اعتبارها وسيلة "للنهوض بالعملية التعليمية". لكنها وسيلة تنتج لنا جيلا هشا "عمليا وتعليميا" يحفظ من دون أن يفهم ويحس. وينشد شعرا "طَمْبُلي" لا يفهمه إلا الراسخون في التفاهة الأدبية التي تغزونا. رجل التعليم بدوره يشكو عاهة موقعه الاجتماعي والمادي فسائق "التك تك" "يربح" أكثر منه. ليضيع التعليم محرك قاطرة النهضة بالبلد، بين الأهداف التربوية والأطماع الربحية الخاصة، وكذا التصرفات العنصرية بين تلاميذ الشعب الواحد بحسب مهنة ولي أمر كل تلميذ.

اللوحة الأخيرة بفضاء "المولد المصري" الذي حفظنا تفاصيل طقوسه بفضل الإنتاج المصري السينمائي والتلفزيوني، عبر عصور. فالأراجوز حاضر بشكل جلي داخل الفضاء، وهو الذي يقوم بأخذنا لزيارة عالم المولد الغرائبي والاستماع لحكاياه الشيقة مبرزا قدراته الحكائية بشكل لافت.

فنكتشف لاحقا أن المولد لم يقحم في العرض بشكل عبثي واعتباطي، بل هي محاولة لتلخيص وضع مصر المحروسة بشكل ذكي وما آلت إليه البلاد بعد الثورة، كأنها مولد تقوم كل الجهات باستعراض عضلاتها فيه فيضيع الفنان والشعب البسيط بين مناوشات وأقوال السياسي والبلطجي والفلول والثورجية..إلخ. ففي هذا "المولد" ضاع ابن "الحرية" أو "حورية" - سيان بالواو أو من دونها - وها هي تبحث عنه بشكل قوي. فنستمع إلى لازمة تتكرر للتأكيد:" لكل وقت وله أذانه" ليظل السؤال المعلق الاستنكاري: هي مولد؟!

بضياع الحكاية ذات الحبكة الدرامية، فقد العرض قيمة اللحام الفني الذي يجعل المتلقي لا يبتعد عن أدنى التفاصيل. على الرغم من أن مصر غنية بكتاب الدراما من الطراز الجيد على المستوى العربي، الذين تمرسوا باستمرار على أسس الدراماتورجيا الحديثة. حيث كان من الممكن أن تستعين الورشة بدراماتورج ينجح في إضفاء خط درامي على النص، والحد من التكثيف الحدثي الذي يصعب التركيز معه ليتحول العرض إلى كولاج فني سريالي.

وان كان مطبوع المهرجان يبشر بعرض مسرحي كوميدي استعراضي في قالب فنتازي (ينتمي للكباريه السياسي)، فإن الكوميديا حاضرة، غائبة، إلا في مشاهد قليلة تحيل إلى نوع مسرحي بدأ يطفو داخل مصر بعد سنتين من الثورة. وإن كان عرض: "قهوة سادة" قد بدأ في ظل النظام السابق واستطاع أن يلقى متابعة محترمة داخل المشهد الفني المصري، بشكل أكثر حيوية وحداثة. فهل يمكننا أن نعتبر المسرح المصري بعد الثورة أخذ منحى يمكن حصره داخل ما يسمى بالكباريه السياسي؟

أداء الممثلين العشرة - أربع ممثلات وستة ذكور من المنتسبين للورشة - سار بيسر وبشكل مواز وبالأداء التعبيري نفسه خلال اللوحات الثلاث، وخصوصا في طريقة التشخيص الفني والتحكم في آليات التجسيد لدى الممثل المتعارف عليها. فالعرض لا يعتمد على بطل بعينه، بل يسير بمنحنى جماعي لا دور للبطل داخله. فمصر حاليا تسعى لترسيخ مبدأ الفعل الجماعي المشترك والابتعاد عن مفهوم البطل/الحاكم الواحد والأوحد.

أما الأزياء فعبارة عن قميص أبيض موحد وسراويل سوداء وشال أحمر يلبسه كل الممثلين، طيلة اللوحات، ولم يغير إلا بشكل رمزي حيث جرى اللعب على تغيير وضع الشالات وتحويلها إلى ربطات عنق أو إضافة بعض الإكسسوارات البسيطة تفرضها الأمكنة كطربوش النوم وغيره. وقد كان من الممكن تغيير الألبسة أو إشراك الجمهور في عملية التغيير مادام الاتفاق المسبق على كسر الجدار الرابع للعرض، وكان من المحبذ تغييرها خلال بعض المشاهد لإدماج المتلقي بشكل كامل، وتغيير الصورة النمطية التي حققها اللباس الموحد والمكرر خلال تغيير الفضاءات.

ديكور العرض كان عبارة عن ست قطع مستطيلة تحرك بحسب اللوحات، حيث تقسم إلى جوانب الخشبة بشكل متواز. والاعتماد على عشرة مكعبات على شكل هرمي، تستعمل لأغراض أخرى. ولقد شكلت السينوغرافيا النقطة التي تحسب لأصحاب العرض وخصوصا بتواجد الفنان التشكيلي فادي فوكيه مخرج العرض الذي أبدع في الجانب البصري بشكل واضح، واستطاع تحقيق متعة بصرية راقية مناسبة خلال فترات العرض/ الورشة. وأظهر حرفية على مستوى استغلال الفراغات والصور التشكيلية. فبرع المخرج فادي فوكيه المعروف على مستوى ضبط كل التفاصيل السينورغرافية، والذي عرفت أعماله الفنية ببعدها الفانتازي، وإن كنت قد تابعت عرضه "الغرباء لا يشربون القهوة"، المختلف تماما عن هي مولد؟ إخراجيا، وتشكيليا، على مستوى الصورة البصرية.

فلقد شكلت التحركات الميزنسينية والحلول الإخراجية في "هي مولد؟" اختبارا جديدا للفنان التشكيلي الذي يحب الاتجاه السريالي. حيث لم يشهد العرض إلا مشاهد معدودة يمكن اعتبارها متقنة إخراجيا ولها طابع مسرحي جيد، وخصوصا في حسن تحريكه ووضعه للقطع "البشرية" بالإتقان الرسمي نفسه للقطع "الفنية"، مع السقوط في فخ التكثيف.

الإنارة عبرت عن طابع العرض "الارتجالي"، وساهمت بشكل أو بآخر في التنقل بسلاسة بين المشاهد والآهات النفسية التي فاض بها العرض. كما أبانت عن قيمة القطع السينوغرافية بحسب الألوان والانعكاس والظلال. غير أنها سقطت في أخطاء ضبط ظهرت بشكل واضح في تأخر توقيت الإضاءة في بعض المشاهد مما أثر في المتلقي وشوّش أبعاده الاستقبالية.

المؤثرات الموسيقية لم تشكل فعلا دراميا ذا بال، بل كانت بشكل عادي ولم تيسر العملية الإيهامية. ولم تشكل الاستعراضات اليتيمة تحريكا للنمطية التي سقط فيها الأداء العام خلال تسلسل الأحداث.

وبعيدا عن العروض التي عرفها المهرجان، فإن ضعف العرض المصري أضعف ذلك الحضور الفني المعهودة به مصر بسبب ريادتها في الاهتمام بالمجال الفني حتى وإن كانت المعضلات الإدارية يحاربها أهل الاختصاص، حيث فاز العرض الأردني بالجائزة، بمسرحية عشيات الحلم لفرقة المركز الثقافي الملكي الذي ألفها مفلح العدوان ومن إخراج فراس المصري.

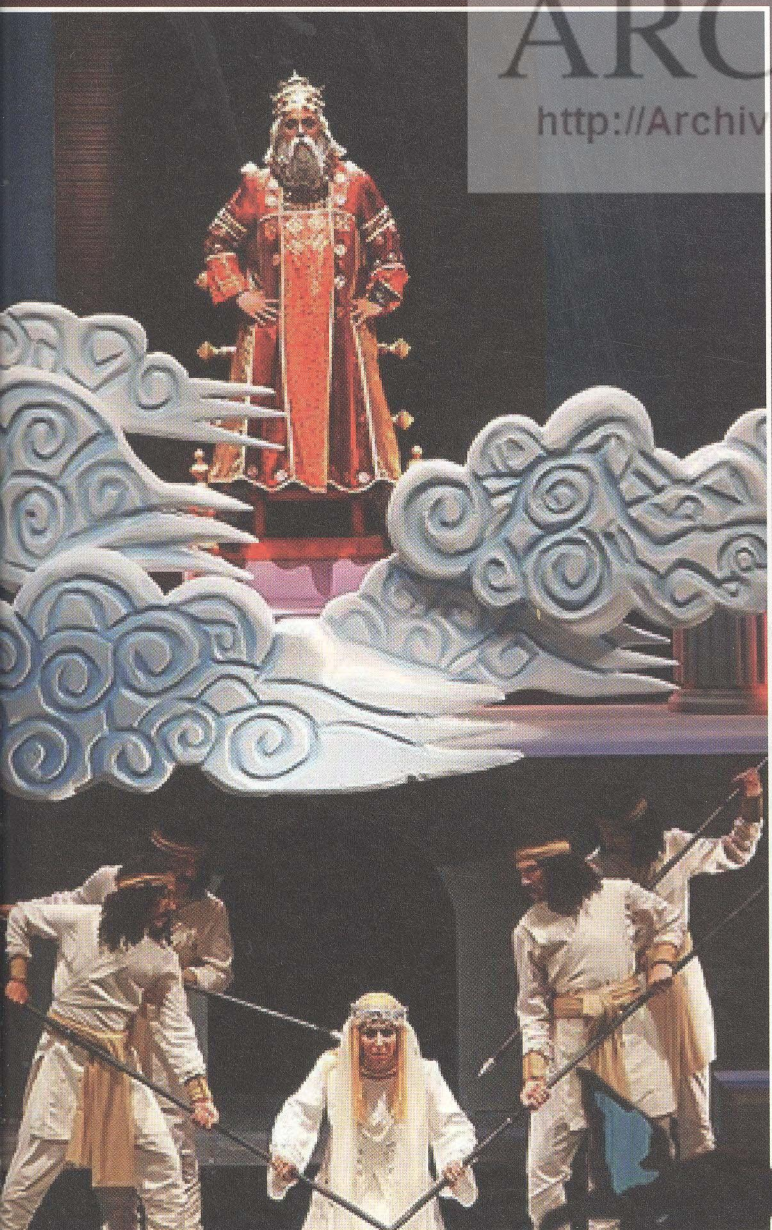
فما هي المقاييس التي اختير بها العرض المصري؟ وهل مبدأ تعزيز التعاون بين الفرق العربية هو المقياس الوحيد، أم أن تواجد المخرج فادي فوكيه في الدورات السابقة للمهرجان - سواء بعرض مسرحي أو من خلال تأطير ورشة - هو السبب الفعلي لدعوته الحالية وتقديم عرض مسرحي. كأن المهرجان يكافئ صنيعه، متناسيا أن الجمهور متعطش للعروض المصرية الجيدة التي تترك بصمة لا تنسى، وتبثه روحا فنية تعلمه كمدرسة يتلهف المهتم لمعانقتها ومعانقة الأشقاء المصريين. إن المتابع لتفاصيل الأحداث والتقلبات السياسية في ظل ظروف سياسة جديدة يرى ضرورة تغيير طريقة الإنتاج وتسويق صور أخرى للمبدع المصري.

قُدمت على مسرح «الوحدة» بمدينة طهران

طائر المطر .. أدب قديم في خدمة فن حديث

يرفرف «طائر المطر» هذه الليالي على قاعة مسرح «الوحدة» في وسط طهران. مسرحية لمخرجة عرفها المسرح كواحدة من المخرجين أصحاب المشاريع المسرحية الضخمة مع عدد كبير من الممثلين.
پري صابري مخرجة مسرحية مخضرمة من مواليد ١٩٣٢، وحائزة وسام الفارسة الفرنسية، تخصصت في فرع السينما في فرنسا، إلا أنها عرفت بفن المسرح. ومعظم أعمالها تدور حول الآثار الأدبية الكلاسيكية الإيرانية والأوروبية التي تقدمها لعشاق المسرح على طريقتها الخاصة، والآن تقدم صابري لمعجبيها عملا مسرحيا يشارك فيه أكثر من ستين شخصا من ممثلين وموسيقيين ومغنين وتقنيين.

د. فاطمة برجكاني
أستاذة مساعدة بجامعة الخوارزمي - طهران



تتحدث المسرحية عن الحرب الأبدية بين النور والظلام، واستلهمت المخرجة نص مسرحيتها المنظومة من قصة واردة في رائعة «الشاهنامه» ملحمة للشاعر الإيراني «فردوسي» الذي عاش في القرنَين العاشر والحادي عشر للميلاد، وهي قصة «الملك جمشيد والملك ضحاك». اختارت المخرجة قصة تحتمل في داخلها قوة كبيرة لتقديم أثر جذاب، إلا أن المخرجة اعتادت في أعمالها أن تهتم بالشكل المسرحي أكثر من المضمون. وخلاصة القصة هي أنه عندما طغى الملك جمشيد وأصابه الغرور والأنانية وحب الذات، فارقه المجد الملكي والمجد الإلهي، وحاربه الملك ضحاك وهزمه وأصبح هو الملك. لكن ضحاك قام بدوره بالحكم على الناس ظالما، مما أدى إلى قيام البطل كاوه الحداد بالثورة عليه ونصرة المظلومين، وتبعه في الثورة الملك فريدون ونصره في الغلبة على ظلم ضحاك، إذ قاما بأسره وسجنه في جبل دماوند ذي أعلى قمة بين الجبال الإيرانية.

من أبرز الشخصيات في هذه المسرحية شخصية الشيطان الذي يمثل الجهل والظلام، ولا يفوت فرصة إلا ويقوم بإغواء الناس بخاصة الملك جمشيد الذي كبر مجده على الأرض وفي السماء، وشيئا فشيئا كلما ازداد مجده، تكبر على الناس ولم ير إلا نفسه. هذه الأنانية التي هي نتيجة وسوسة الشيطان، أبعدته عن الرب، وكسرت علاقته المتينة بالله، وأوقعته في الهزيمة.

التقنية الحديثة والمطورة

عشاق المسرح الذين تابعوا أعمال صابري خلال العقود الماضية، يعرفون أن اسمها يرافق مشاريع مسرحية كبيرة ذات شخصيات وممثلين كثر، وآثارا أدبية لعمالقة الأدب الإيراني والأوروبي. تعود صابري هذه المرة لتطور تقنيتها في فن المسرح من خلال عمل منظوم تتخلله لوحات جميلة من الحركة والرقص والغناء تجعل المتفرج متسمرا في مكانه لمدة ساعتَين، وإن بدت الفترة طويلة فإن التنوع في العمل يجعل المشاهدين لا يشعرون بمرورها.

قد تكون هذه المرة الأولى التي يجتمع إلى جانب المخرجة فريق فني يتألف

مـن أبرز الفنانـين في مختلف المجالات الفنية من المسرح والرقص والموسيقى. فلمسرحيـة «طائر المطر» بُعدان؛ بعـد أدبي وبعد فني. في البعد الأدبي لم تكتف المخرجة باللجوء إلى أحد أبرز القصص والأسـاطير الفارسـية، بل اسـتخدمت أشـعارا لأبرز الشـعراء الإيرانيين القدامى كفردوسي، وحافظ الشيرازي، والخيام، وورودكي، والمعاصريـن أمثـال نيما يوشـيج، وشـاملو، وأخوان ثالث، وسـهراب سـپهري، وسـياوش كسرايي وحميد مصدق، وفروغ فرخزاد، وهوشنگ ابتهاج. وكان التركيز الرئيسي على نيما يوشـيج وهو أول شاعر معاصر يكتب أشعارا على النمط الحديث.

صحيح أن فردوسي كتب «الشـاهنامه» قبل ألف سـنة، إلا أنه يبدو أن المخرجة تـرى الأدب القديـم والحديث متصلين ببعضهما كسلسـلة، إذ إن الشـعراء في مختلف العصور يتحدثون بلغة عميقة عن الآلام المشـتركة بين الإنسـان الماضي والحاضر. لذلك تلجأ إلى روائع العديد من الشعراء من أجل إغناء نصها المسرحي، من جهة أخرى نراها تلجأ أحيانا إلى أشـعار عامية وأمثال شـعبية يعرفها العامة من الناس في مناسبات مختلفة، بخاصة بلسان شخصية الشيطان الهزلية.

أما في البعد الفني، فالعمل يُعتبر تشكيلة واسعة ومزيجا من أنواع الفنون، ومن مختلـف الظواهر المسرحية التقليدية الإيرانيـة، منها المسرح الهزلي المعروف بـ «تخـت حـوضي» أو «رو حوضي» وهـو نوع من المسرح الهـزلي الذي كان يتم في بيـوت الناس، حيث كانوا يغطـون حوض المنزل بألواح خشـبية، يمثل عليها الممثلون، ويجلس المشـاهدون حـول الحوض. ومن شـخصيات هذه المسرحية شـخصية وجهها ملطخ باللون الأسـود، تقوم بأعمال مضحكة لتجلب الابتسامة والفرحة للمتفرج، لذلك أطلق عليها اسـم «سـياه بازي» أو «اللعبة السـوداء»، فشخصية الشـيطان في «طائر المطر» هي نفسها شخصية صاحب الوجه الأسود الذي يقوم بأدوار مضحكـة، هذا إضافة إلى أنماط مسرحية أخرى كالتعزية التي تعتبر ظاهرة مسرحية احتفالية تقام في إيران منذ مئات السنين.

في رأي صابـري أن الأوبرا الدينيـة الإيرانية تكمن في التعزية، لذلك نراها تحاول من خلال عملها هذا الاقتراب من أوبرا وطنية بالاسـتعانة بموسـيقى فاخرة من جهة، وأشـعار ونصوص متعالية من جهة أخرى. يبدو أن المخرجة تعرف أهمية التعزية مسرحيا، وهي النمط الذي شغل المسرحي البريطاني بيتر بروك في أسفاره إلى إيـران، حيث اهتم بمشـاهدة عروض التعزية في مختلـف المناطق الإيرانية، وتأثر بها في أعمالـه المسرحية. ولفن الحكواتي المعروف بـ «نقالي» في إيران أيضا مكانته في هذه المسرحية، إذ يمثل فيها حكواتي مخضرم ذو تجربة سـتين سـنة في هذا المجال، وحسـنا فعلت المخرجة في الاستعانة بخبير في فن الحكواتي لأن هذا الفن الصعب يحتوي مونولوجات من شأنها أن تجذب المتفرج وتحبس أنفاسه.

كما أننا نرى مسرح الدمى الموسـوم بـ «خيمه شـب بازي» الذي تبدأ المسرحية وتنتهي بـه. ويظهر الممثلون في مظهر الدمى ويقومون بحركات تشـبه حركات الدمى ورقصها.

أما الرياضـة التقليدية الإيرانية المعروفة برياضة «زور خانه»، فشـخصية كاوه الحداد مأخوذة من شخصية البطل في هذا النوع من الرياضة التي تركز ليس على القوة الجسدية فحسب، بل على الشيم الأخلاقية للبطل أيضا.

أمـا فن الرقص أو ما يسـمى في إيران اليـوم «بحركات موزونـة»، فله حظ وافـر في هذه المسرحية. للرقص في هذا العمل جـذور في الهوية الإيرانية، إذ نشـاهد حركات راقصة للنسـاء والرجال، مأخوذة من أنواع الرقص الشـعبية والفولكلوريـة أو من الأنـواع المسرحية التقليدية لكن بشـكل حديث، وفقا لكل مشـهد حزينا كان أو فرحا، يتخلله اللطم أحيانا. كما أن أنواعا متناقضة من الرقص تجتمع في بعض الأوقات، كأحد المشـاهد الذي تلطم فيه النسـاء بحركات راقصة حزينة، فيرقص الشـيطان في زاوية رقصة فرحة، لكن لا ننسى أن المخرجـة جمعت هذه الظواهر المسرحيـة التقليدية كلها في ثوب حديث ومعاصر، ولم تجعلها نسخة طبق الأصل عنها، بعبارة أخرى استفادت المخرجة من السـحر الكامـن في الأنماط الكلاسـيكية، لتحضر احتفالية كبيرة بشـكل حديـث، وهـذا مـا أضاف غنى على العمل المسرحي وأثـر في المتفرج، إذ إنها تعرف أن المسرح حدث يجب أن يكون محركا لقلوب الناس ومؤثرا فيها. نشير أيضا إلى أن فن البداهة يعتبر أحد أركان المسرح التقليدي الإيراني، إلا أن هذا الفـن يغيب عـن المسرحية، وتأتي جميع التقنيات المسرحية الإيرانية بشـكل جرى تثبيتها مسـبقا في هـذا العمل. كما أن جمع تقنيـات وأنماط مسرحية مختلفـة أدى إلى أن يكون العمل طويـلا، وربما كان بإمكان المخرجة تلخيص المشاهد أو استخدام الحركات الموزونة القديمة بشكل أكثر عصرية، لأن دائرة الحركات واسـعة جدا اليـوم في عالم الرقص، حتى أصبح هـذا النوع يحتوي تقنيات متوافرة اليوم بفضل البرفورمانس.

مدخل إلى إحداث أوبرا شرقية ووطنية

لا نبالـغ إذا قلنـا إن الحِمل الرئيسي في «طائر المطر» هو على عاتق الموسـيقى. فالموسـيقى تلعـب دورا محوريا في هذا العمل، فهي إلى جانب الأشعار تغلب على جميع العناصر الأخرى، وهي كنسيج نسج مع المسرحية فأصبح مرتبطا بها. إنها مزيج من موسيقى غنائية وملحمية ونغمات وألحان وأغان وأصوات جميلة تداعـب الآذان وتؤثر في الأنفـس والأرواح. هي تركيب مـن الأصوات الجميلة النسائية والرجالية التي تسوق السامع إلى التأمل.

ولا غرو في ذلك، إذ إن المخرجة اسـتعانت في التأليف الموسـيقي والتنفيذ بأحد أبرز الفرق الموسيقية الكلاسيكية الإيرانية، وهو فريق عائلة كامكار، أما التأليف الموسـيقي فتم على يد أرسـلان كامكار. والأجمل في العمل هو الموسيقى الحية التي تعزف بواسـطة عدد من العازفين والعازفـات في زاويتَين للمسرح، ترافقها أصوات الممثلين والممثلات، وقد اختارت المخرجة لعملها أصحاب أصوات جميلة تزيد من روعة لوحاتها المسرحية، أبرزها صوت هانا كامكار التي تنشد أشعارها





بلسان أم الوطن بصوتها الرائع والمؤثر. في الحقيقة الصوت هو الذي يتكلم في هذه المسرحية.

والموسيقى مستمدة من نغمات الموسيقى الكلاسيكية الإيرانية، والمحلية الفولكلورية للمناطق أحيانا أخرى. وتختلف بين موسيقى حزينة أو فرحة أو زفة للحزن والفرح والهزيمة والانتصار. وفي الحقيقة الموسيقى هي التي تخلق جو المسرحية، لذلك كان يتطلب العمل موسيقى ذات قوة عظيمة وأصيلة.

تطمح صابري بعملها هذا أن تحقق حلمها في الوصول إلى أوبرا إيرانية. ألفت الموسيقى خصيصا لهذه المسرحية لتأتي ملائمة مع مضمونها وشكلها، ومع الظواهر المسرحية المتعددة التي أدرجت في إطار العمل. لموسيقى التعزية دور بارز بين النغمات، إذ إن لها جذورا في الهوية الإيرانية. إذا سمينا هذا العمل أوبريت أو مسرحية غنائية، فيكون بإمكاننا أن نقول إن صابري اقتربت من تقديم أوبرا إيرانية حديثة قد يصبح بإمكانها أن تحققها فعلا.

فيديو آرت

على الرغم من أن أعمال صابري في العقود الماضية كانت من نوع مسرحية «طائر المطر»، فإننا نشاهد تطورا ملحوظا من الناحية التقنية في هذا العمل الأخير، إذ إنها تستخدم تقنيات عصرية لخدمة عملها، منها الفيديو آرت. لكن عكس ما هو متداول اليوم في أن يرافق تسجيل الفيديو التسجيل الصوتي أيضا، يغيب الصوت عن الفيديو، وتكتفي المخرجة بالصورة، والسبب هو أنها اعتمدت الموسيقى الحية. إن الصور المعتمدة في الفيديو تندرج في أغلبها في قالب صور وثائقية عن الطبيعة أو صور كاريكاتيرية ورسوم المينياتورية، أو نص الأشعار بشكل فني. في هذا العمل تأتي التكنولوجيا لتخدم عرض العمل المسرحي من جهة وهدفه من جهة أخرى. ونرى هذه الصور في مناسبات مختلفة كخلفية للعرض.

تقنيات أخرى

في ما يتعلق بالديكور والأزياء في «طائر المطر»، فنجدها مناسبة للجو الذي يجب خلقه في مسرحية من هذا النوع. هناك اهتمام بديكور الحدائق والسرير الملكي والتاج الملكي وفقا لما عرف تاريخيا لدى الملوك الإيرانيين. كما أن الأزياء صممت ملائمة لزمن القصة ومناسبة للشخصيات، وتناسب الجو العام للعمل المسرحي، من ناحية اللون والشكل، وتختلف الألوان من مشهد إلى مشهد وفقا لمتطلبات كل مشهد. والماكياج أيضا يساعد في تعزيز هذا الجو ويلعب دورا بارزا في إظهار الشخصية في قالب معين. المثال الأبرز على ذلك شخصية الشيطان الذي يتألف من الإنسان والذئب، ويلبس ثيابا يغلب عليها الأحمر إلى جانب الأسود، مع ماكياج يعطيه شخصية هزلية تقليدية كما أرادتها المخرجة، ويزيد فيه الفعل المتناقض الذي يصدر منه بهدف الوسوسة في الناس. طبعا قامت المخرجة بتلطيف أفعال هذه الشخصية حتى تخرج من حالة شيطان أسطورية وتقترب من شخصية هزلية. ويمكن اعتبار هذا التغيير أيضا تفكيرا حديثا، إذ إن المخرجة لم ترد أن تخلق جو الرعب والخوف على الخشبة، بل أرادت التعبير عن نتيجة الغرور الذي أصاب الملك جَمشيد وسبب له خسارة منصبه إلى الأبد.

في المقابل، نرى شخصية النور وطائر المطر التي تلبس ثيابا بيضاء تنعكس على نور وجهها. هذا التناقض في الألوان والأشكال يظهر بوضوح عندما تقف هاتان الشخصيتان في مواجهة بعضهما لبعض. طبعا راعت المخرجة القوانين السائدة اليوم في إيران خصوصا بالنسبة إلى أزياء النساء، من الثياب المحتشمة والشعر المستعار الاصطناعي وليس المصنوع من الشعر الآدمي.

أما الإضاءة، فصممت أيضا لتكون ملائمة للمشاهد المختلفة والجو السائد في كل مشهد أو أحيانا ملائمة للشخصيات وأزيائها من حيث الألوان أو قوة الأضواء وضعفها.

لهذه الأسباب كلها، يمكن اعتبار هذا العمل من نوع المسرح المتعلق بما بعد الحداثة بامتياز، حيث نشاهد تركيب عناصر قديمة وحديثة في الشكل والمضمون في نهج فعال يتعلق بعالمنا اليوم. هو في الحقيقة نقد للزمن الحاضر مع تنقيب في الماضي البعيد.

تجدر الإشارة أخيرا إلى أن إنتاج هذه المسرحية تم على يد جهانگير كوثري، وهو من منتجي السينما البارزين، قام لأول مرة بإنتاج عمل مسرحي. وبما أن المسرح عادة يعاني من مشكلة التمويل والإنتاج، قد تكون خطوته طريقا نحو الاهتمام بالإنتاج المسرحي والمساهمة في خروج المسرح من عزلته ووحدته أمام غول فن السينما.



عروضه تعتمد على التعبير الحركي من دون اللجوء إلى نص أدبي

المسرح السويدى مابين الارتجال والابتكار

من السمات الرئيسية للعديد من العروض المسرحية الأوروبية والسويدية بشكل خاص، أنها تعتمد على التعبير الحركي من دون اللجوء إلى نص أدبي، تمرين مسرحي مبني على الارتجال.. مجرد نقطة انطلاق لتقديم رؤية مسرحية تعتمد على الحركة وحدها، وهذه الظاهرة تطرح سؤالا يستحق الإجابة.

عصمان فارس
ناقد مسرحي - استوكهولم

في أوروبا ظهر الكثير من الباحثين يطالبون باعتماد المسرح على عناصر جديدة أخرى غير الكلمة المنطوقة. ومن هؤلاء أنتونين أرتو الذي ارتبط اسمه بمسرح القسوة، وعملية تحرير جسد الممثل، وكشف الجانب الإنساني فيه، واكتشاف مساحات وشفرات المتعة لدى الشخصية ولغرض تحقيق الإيقاع الفردي والجماعي، وحلقة الاتصال من خلال المسرح البصري وخلق مساحة الحرية لدى الفنان لكي يفجر سحر المشاعر والخيال في كوكب الفضاء المسرحي، وتشكيل سحر الجمال من خلال اللون والتكوين، وتشكيل شعر المساحة أو المكان في رؤية الحلم عند أرتو واستخدام وسائل مهمة مثل الموسيقى والرقص والإيماء والأداء والتعاويذ وكل الطقوس والأشكال البدائية لغرض الغوص واكتشاف مفاتيح الفرح والحزن في الجسد، ومن أهم العناصر في العرض المسرحي الجانب الصوري والجانب المسموع داخل الفضاء المسرحي، ومحور التجسيد للصورة والفضاء هو الممثل.

فالعرض المسرحي المعاصر له حيز كبير من البناء البصري، وصياغة المسرحيات العالمية وفق متطلبات العصر والصورة خير تعبير عن الحدث. وجسد الممثل يتحرك ويشكل قيمة كونية تتجاوز الكلمات. هناك العديد من العروض المسرحية وهي في حالة خصام مع الكلمة. على رغم أن الكلمة لعبت دورا أساسيا في تاريخ الدراما المسرحية من خلال بنية الطقوس والشعائر الدينية، فتجسيد الشخصية يعتمد على المشاعر والانفعالات والأفكار والمواقف من الحياة والكون



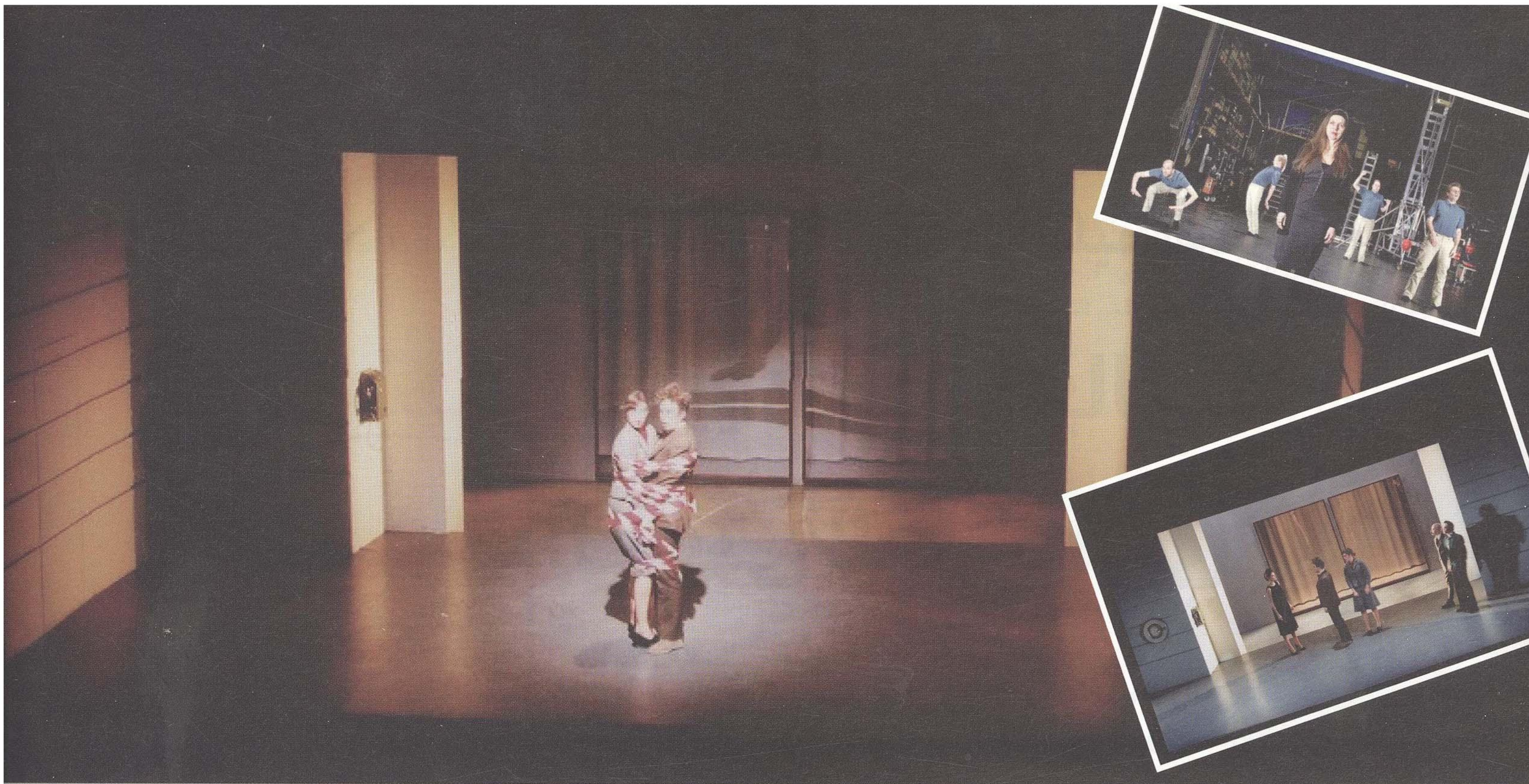


وكل المنظومة الاجتماعية التي تنظم وجودها، كمسرح الأدب والنص اللغوي وكذلك التشكيل نطقا، حتى أرسطو كان يؤمن بأهمية المنظر والأداء التمثيلي، والتجارب المسرحية في أوروبا وحالة التمرد والثورة للتحرر من الأدب وإعطاء أهمية للعناصر الأخرى مثل الشكل والكتلة والحركة والإشارة والإيماءة والحالة النحتية للجسد وكل العناصر البصرية، والشكل الدرامي والمزج بين الحلم والواقع والوهم والحقيقة وكل مسرحيات الميتاتيتر، وخلق الصورة المجازية من ناحية الشعر والموسيقى مع جسد الممثل التعبيري في الفضاء والزمن المسرحي. طقوس الاحتفال وقوة التعبير الجسدي مرت بمراحل تطور عند مايرخولد والبيوميكنيك وطقوس وتدريبات غروتوفسكي. فالمادة الدرامية وأهمية الشكل الفني يأتيان وفق سياق الحركة والموسيقى والضوء وكذلك الزمن والفضاء.

كل طقوس الاحتفال المسرحي القديم اليوناني والفرعوني كانت مبنية على حالة التطهير النفسي الفردي والجماعي لطرد الأرواح الشريرة من الجسد. نيتشه يعتبر احتفالات ديونيسوس تطهيرا جماعيا، فعلم الجمال وعلم النفس والجسد لهما تأثير كبير على المتلقي، وقدرة المسرح وكل وسائل التقنيات الحديثة المولتيميديا لها قوة المحاكاة والإيهام. وعملية البحث عن الأسرار وعن الروح تجعل الفضاء المسرحي صورة تحمل في طياتها منطلقات فكرية وجمالية ومضامين فلسفية تدخل ضمن إشكالية الوعي والبحث، هنا تتكلم لغة الجسد والضوء والخطوط وكل المساحات والألوان والكتل السحرية والسينوغراف الهندسي المبرمج، بحث دائم عن فلسفة الروح وذاكرة مرئية تخاطب اللاوعي، مجموعة أحلام تنفجر وتخرج من الذاكرة المرئية لكي تخلق من الفضاء المسرحي بحرا تتلاطم فيه أمواج الأجساد البشرية وهي تحلق في فضاء العرض، ويضفي الأجواء القدسية على كل مكونات العرض، ويشكل بنية النص بكل تحولاتها وبفعل الدراماتورج، وتفكيك النص هذا لا يعني اغتصابه بقدر تطويره وبناء الصورة من خلال بنية النص الذي يفجر ذاكرة المخرج وفريق العمل وفي سياق العروض المسرحية ما بعد الحداثة على خشبات وصالات العرض المسرحي، في استوكهولم هناك عروض مسرحية من المسرحيات اليونانية القديمة أو مسرحيات شكسبير وتشيخوف وستردنبري وإبسن تعرض في إطار جسدي يمزج ما بين الكلاسيكية والمعاصرة، أو عروض المخرج روبرت ويلسون وكثير من العروض تعتمد على تقديم نصوص مسرحية عالمية بطريقة الاستعارات البصرية التي تعتمد على الإسقاطات الضوئية واللونية في تشكيل الفضاء المسرحي وخلق حالة الشاعرية والجاذبية في بنية النص، وكل ذلك يحصل بتحرير الجسد من الأسوار والتابوهات، وتحرير النص وتفكيكه وإلغاء سلطة الكلمة والثرثرة من خلال السرد، والشغل عبر تيمات مختلفة ومتنوعة وتجاوز حشر الممثل في علب السردين وجعله أكثر حداثة، والتركيز على الجديد وإلغاء الخطوط الحمراء والممنوعات على الجسد والفضاء، ويصبح الممثل هو المحور ومركز الصدارة الرئيسي والمهم في تشكيل الفضاء والعرض الحركي. ويعتبر أرتو مسرح بالي بجنوب شرق آسيا هو النموذج المهم لكل تصوراته عن المسرح، وذلك لكونه المسرح الذي يلغي دور المؤلف ويعطي الدور الأكبر للمخرج كما في مسرحنا الغربي، لكون المخرج في الشرق وخاصة في مسرح بالي ينظم العمل بطريقة ساحرة يبعث الحياة والديمومة في العمل المسرحي وتوظيف الطبيعة البدائية وسط فورة من الصور المرئية أو الصوتية.

نتحدث بعد هذه المقدمة النظرية عن عدد من العروض القائمة على التعبير الحركى في المسارح الغربية وخاصة المسرح السويدي. هناك توجهات مهمة في المسرح المعاصر مثل غروتوفسكي وبيتر بروك، والبحث والتنظير عن موقع جسد الممثل من ناحية العلوم الإنسانية وعلاقته بمكونات العرض المسرحي ومسرح الفنون الحركية أو ما يسمى بمسرح الجسد، مسرح يرفض الكلام أو يصبح الكلام فيه مجرد تعويذة أو حالة سحرية أو نوع من الصراخ والأصوات غير المفهومة، ومسرح تتداخل فيه الكلمة مع الحركة لكي تبرز الجوانب الخفية تحت الجمل، السيميولوجيا جسد الممثل ولغة العرض المسرحي وكذلك كل العلامات والإشارات السمعية والبصرية. التحرر من القيود وجسد الممثل هو قناة الاتصال مع المتفرج وعلاقته ببقية مجاميع الأجساد داخل الفضاء المسرحي، فعملية إحياء الطقوس المسرحية تبدأ من شفرات احتفالية، جسد الممثل المشحون بكل الرغبات المكبوتة لغرض التنفيس والتطهير والتحرر من القيود، الأداء الحركي يختلف ما بين الكوميديا والتراجيديا، ويشكل ترجمة بصرية للعلاقات وحالات التناقض. تجارب المخرجة والكوريكراف السويدية برجيتا كبلاد وطريقة فن الرقص وعلاقته بالمسرح، والتركيز على درامية فن الرقص كفن مسرحي بناء التعبير والانفعالات الإنسانية، واعتبار الكلمة والحركة والموسيقى كلها من المصدر نفسه، حققت برجيتا العلاقة الحقيقية ما بين الرقص والمسرح، الممثل الراقص في مسرحها عبارة عن مؤد يمتلك تقنيات التجربة الحياتية، فهي تستفز جسد الممثل لتفجير لغة حركية وعلاقتها بمكونات الفضاء في لحظة ما يمتلئ بالكراسي ويتعامل الممثل الراقص ويتحرك من خلال الكراسي في الغرف السرية، أو في مسرحية حديقة تشيخوف الكل يرقص ويحلق في فضاء جميل ممتلئ بالكراسي، والكل يمارس لعبة الحب مع الكراسي ويمارس لعبة الحب كالأطفال من خلال حركة الكراسي وبملابسهم البيضاء الناصعة للدلالة على نقاء الشخصيات والواقع الجميل. هنا نجد إيفانوف يتحرك والخال فانيا والنورس والشقيقات الثلاث وشخصيات تملأ السماء والأرض عشقا وحبا واشتياقا والاحتراق إلى الذكريات في مدينة الأحلام موسكو.. إن أحد الأساليب المهمة إخراجيا والتي تعد أسلوبا مميزا للمخرجة برجيتا كبلاد هو التركيز على الجانب الصوري واختزال الكلمة والاعتماد على جسد وروح الممثل وعلى الحركات والرقص الحديث، مع مجموعة عازفين يمارسون الرقص والتمثيل في آن واحد. هذا المزيج هو بوصلة الاتصال ما بين





الجسد والمشاعر الجياشة، هو عملية إلغاء لكل الفواصل، ومن دون استئذان تحلق الأجساد والأرواح في الفضاء المسرحي مع المشاعر الصادقة والخالية من الارتجال. البعض يحترق شوقا وتتمزق القلوب، ولكن تبقى الابتسامة تغطي الوجوه. حاولت المخرجة برجيتا كبلاد في مسرحية حديقة تشيخوف أن تجعل كل شيء جميلا وهادئا مع الموسيقى وخلق مؤثرات أجواء سقوط الثلج في شتاء موسكو البارد، وكذلك في فصل الربيع وخريف المستقبل وسقوط أوراق الشجر، ومع ذلك كل الشخصيات متعلقة بالأمل والحياة.

وفي الغرف السرية كانت الصور تعبيرا عن العزلة والخوف من الضياع وفقدان السمة الإنسانية وحركة المجاميع في عالم يسير نحو خراب النفس والقلوب. أما في مسرحية ستاك للمخرجة السويدية بيترابيري كومة تشبه حركات النمل وهي من نتاج ورشة مسرحية بعد نجاحها في إخراج مسرحية يوميات مجنون للكاتب الروسي نيقولاي غوغول.

وتيمة العمل تستند إلى عبثية الحياة التي تحطم الإنسان، والعرض البصري يستعرض مجموعة أشخاص يتحركون بطريقة جلب المواد الغذائية في مملكة النمل، أشخاص أحدهم يراقب الآخر، فتاة تتحرك بشكل حلزوني إلى الأمام وإلى الخلف وبشكل سريع ومن دون توقف، وأحيانا تصطدم بالآخرين وبالجدران. المسرحية تعكس صورة الإنسان المعاصر ومعاناته بسبب الضغط، ويكون ضحية الحضارة والموقف الذي وجد نفسه مقيدا فيه. في مثل هذه العروض يعتمد المخرج على جسد الممثل وحركته كعلامة بصرية تندرج في إطار منظومة العلاقات السمعية والبصرية التي ترسم جمالية لغة العرض المسرحي، وتشكيل الفضاء. ويمكن اعتبار جسد الممثل إحدى القنوات التي تحمل رسالة العرض للمتلقي، وكل هذا التكوين وهذه الصور والأشياء والكتل لها علاقة مباشرة بالفضاء لتجسيد العلاقات والقوى التي تتحكم بالموضوع. اعتمدت المخرجة بيترا على جسد الممثل لكونه أحد المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض، هل هو سريع أو بطيء؟ إن التعامل مع الحركة في المسرح يتوقف على قدرة المتلقي على فك الرموز وفهمها، والمعالجة الإخراجية تركز على وضعية الممثلين وحركتهم في الفضاء المسرحي، وعلى خصوصية العلاقة المكانية التي تنشأ في كل لحظة من لحظات العرض مثل جرس التلفون وهو يرن، والكل يسرع لغرض حمل سماعة التلفون، ولكن بعد انقطاع خط الاتصال، وخصوصية علاقة جسد الممثل مع جسد الممثل الآخر، وخاصة في مشهد محاولة فك الشريط اللاصق المربوط مع جسد حبيبته ويبعد الشريط اللاصق بحركات جنسية، وهذا دليل ورمز على فك وإلغاء العلاقة والارتباط ما بين الاثنين، واعتماد المخرجة على بعض الرموز والدلالات، كل العلاقات مبنية على نظرية الصراع التي تتحكم في سير الأحداث مثل قضية التناقض والعداء والإنصات والتلصص والحب والرغبة والشوق وعملية الانتقام، أو ربما الشخصيات وشعورها بحالة الغربة في هذا الفضاء وحب السيطرة والقيادة كما في شخصية الرجل الذهبي وهو يعزف ويعطي إيعاز الحركة وإصغاء الآخرين لما يقرره.

المخرجة قادت هذه المجموعة من حيث معرفتها في التعامل مع قدرة أجسادهم المرنة في الانسجام مع كل حركة في الفضاء على أنها منظومة دلالية لعقد الصلة مع بقية الأجساد، وبالتالي ساعدت في تنظيم هذه الحركة وبشكل يخدم المعنى، وخلقت عند المتلقي إمكانية قراءة وفهم عميق للغة العرض البصرية. والمسرح منذ قرون يتعامل مع النص الأدبي، والكاتب يحمل لغة التنظير والتجديد، لذلك صارت التقنيات الفنية وخصوصية الإبداع تحت ألوية المخرج، وتراجع النص الأدبي أمام حداثة وحالة التذمر لدى المخرج، في مثل عروض كهذه يتراجع النص المسرحي ويظهر التأليف الجماعي أشبه ما يكون بسيناريو سينمائي ومشاهد صامتة، والمخرج دائما في حالة خصام مع النص الأدبي. ويعاد بناء النص بالتشاور مع الدراماتورج والبديل للمؤلف في خلق الرؤية الشاملة وإحياء الأداء التمثيلي والحركي للعناصر المهمة، ويدخل عنصر السينوغراف في الديكور والأزياء والألوان والموسيقى وغيرها من عناصر فضاء العرض المسرحي المهمة، هذه المسرحيات غير خالية من فكرة أو قصة أو حكاية تبدأ من اللاوعي، مجموعة أفكار مبعثرة والمخرج والدراماتورج يشتركان في تنظيم ولملمة الفكرة وإنضاجها أثناء البروفات المسرحية والاعتماد على ابتكارات وأفكار الممثل، وقد تكون بعض الأفكار والحركات تنطبق عليها حالة التجريد على الشخصيات المسرحية.



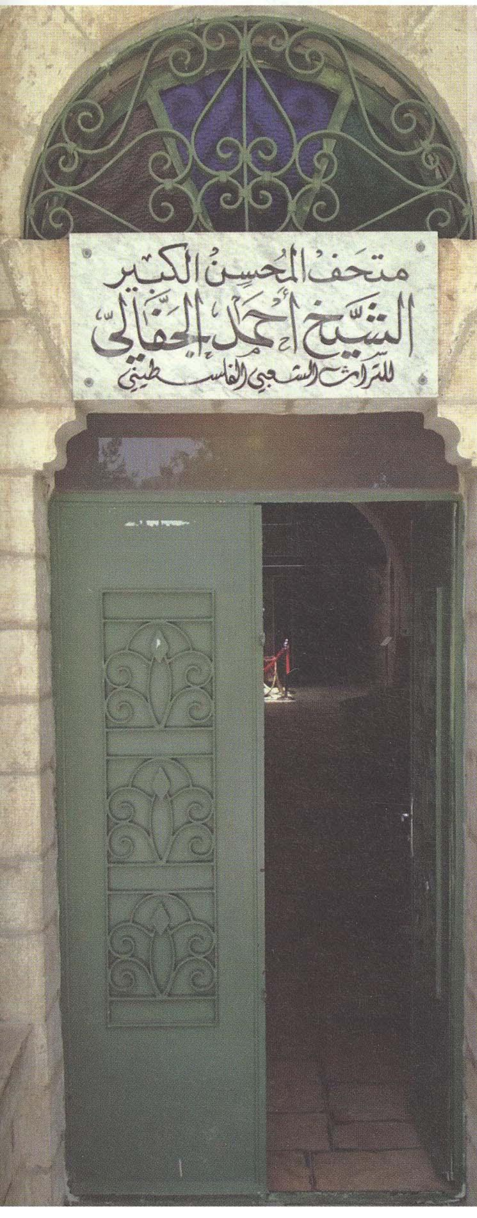
افتتح العام 1978 في الطابق الأرضي من دار سليم الحسيني

متحف الشيخ أحمد الجفالي للتراث الشعبي الفلسطيني

تأسس متحف التراث الفلسطيني على يد هند الحسيني العام 1962 مع ظهور الحاجة الماسة إلى تعريف العالم الخارجي والجمهور المحلي، على حد سواء، بالتراث الشعبي الفلسطيني العريق، خاصة أن سنوات الاحتلال عملت على سلب هذا التراث وتغييبه ومحوه، لذلك عُمد إلى تجميع المقتنيات التراثية في البداية من خلال تبرعات الفلسطينيين الشخصية وتبرع سخي من سيدة بريطانية تدعى فيوليت باربر التي أهدت المؤسسة مجموعة قيمة من الألبسة والقطع التراثية الأصيلة.

كان أول افتتاح رسمي للمتحف في العام 1978، كما يقول مدير المتحف خالد الخطيب، حيث تم ذلك في الطابق الأرضي من دار سليم الحسيني التي تضم أقسام المتحف الحالي تحت مسمى مركز التراث الشعبي العربي الفلسطيني، وكان أول من تولى إدارة هذا المركز زينب جواد الحسيني.

فريد صالح
صحافي - القدس



بعدها بسنوات، أصبح المتحف يضم جميع طوابق المبنى الثلاثة مع زيادة كمية ونوعية المقتنيات الثمينة من قطع تراثية متنوعة.

أطلق اسم متحف الشيخ أحمد الجفالي على متحف التراث الفلسطيني في العام 1994، وذلك وفاء للشيخ الجفالي أحد أهم الداعمين الدائمين لمؤسسة دار الطفل العربي بالقدس، والتي تضم مبنى المتحف، كما يقول روبين أبو شمسية المرشد السياحي والخبير في التراث العربي الفلسطيني.

يقول أبو شمسية إنه بعد عملية إعادة تأهيل المبنى وتحديثه خلال الأعوام القليلة الماضية جهّز المتحف بقاعات مختلفة لاستيعاب القطع التراثية المتوافرة وذلك بمساهمة أكثر من جهة محلية وعربية وإسلامية وإيطالية أيضا.

يستقبل المتحف الجمهور يوميا بأفضل الإمكانات والتجهيزات المتاحة، كما أصبح جاهزا لاستضافة الأنشطة والفعاليات الثقافية والفنية المختلفة في جميع الأوقات. وبالسؤال عن محتويات المتحف، يقول مدير المتحف خالد الخطيب إنه يضم «قاعات عرض دائم وقاعات عرض متغير ومخازن، وغرفة تحضير وترميم لمحتويات المتحف، وغرفة آلات تصوير وطباعة، وقاعات ورش عمل، إضافة إلى نشاطات ومكتبة ومكاتب إدارة، كما جُهّز المتحف بنظام إضاءة خاص وبأجهزة تنظيم الرطوبة ودرجات الحرارة وكمرات مراقبة للحماية».

في جنبات المتحف، هناك قاعة سميت بقاعة دير ياسين لاحتوائها على مجسم لقرية دير ياسين مع مجسم لخارطة فلسطين التاريخية، حيث تظهر أربع مائة وخمسون قرية فلسطينية مدمرة أو مهجرة، وقد وضع ضوء صغير في مكان كل قرية مهجرة، إضافة إلى بعض الصور والمقتنيات والأسماء الخاصة بقرية دير ياسين التي شهدت مذبحة إبان الاحتلال الصهيوني لفلسطين العام 1948. كما أن هناك قاعة تضم بعض المقتنيات الشخصية الخاصة بهند الحسيني التي أسست دار الطفل العربي، وهناك قاعة القشيات، وقاعة للفخار وأدوات الزراعة والطبخ، كما أن هناك قاعة تضم الأزياء الشعبية والأثواب الشعبية التراثية وقاعة للحلي، وقاعة للمخطوطات والوثائق ومكتبة يجري العمل على تطويرها وإثراء محتوياتها.

قاعة القشيات

يبدأ من هذه القاعة العرض التراثي للأدوات التراثية والتي تعكس الأدوات التي كانت تستخدم في البيوت الفلسطينية التقليدية في الريف الفلسطيني، والتي ستكمل الفكرة في القاعتين 5 و6.

تحتوي القاعة بشكل أساسي على أدوات القش التي كانت تستخدم في الحياة اليومية للعائلة الفلسطينية التقليدية في الريف.





غرفة دير ياسين

تحتوي هذه القاعة على مجسم لقرية دير ياسين مع مجسم حائط لخارطة فلسطين التاريخية تظهر 450 قرية فلسطينية مدمرة أو مهجرة بسبب العدوان الصهيوني منذ العام 1948، إضافة إلى بعض الصور والأسماء والمقتنيات الخاصة بقرية دير ياسين وأهلها وشهدائها ومعاناتها وذكراها.

غرفة الإعلام

وهي مخصصة لعرض أفلام وثائقية محددة للتعريف بالمؤسسة الحاضنة للمتحف، أي دار الطفل العربي، ومبنى المتحف والأحداث الخاصة بقرية دير ياسين لعلاقتها التاريخية بتأسيس المؤسسة في العام 1948، كما يمكن استخدام القاعة بتجهيزاتها الحديثة لعقد المحاضرات والأفلام لمجموعة محددة من الزوار كطلبة المدارس وغيرهم.



تحتوي غرفة هند الحسيني على بعض مقتنياتها الشخصية، وخصصت غرفة الإعلام لعرض أفلام وثائقية للتعريف بالمؤسسة الحاضنة للمتحف

غرفة هند الحسيني

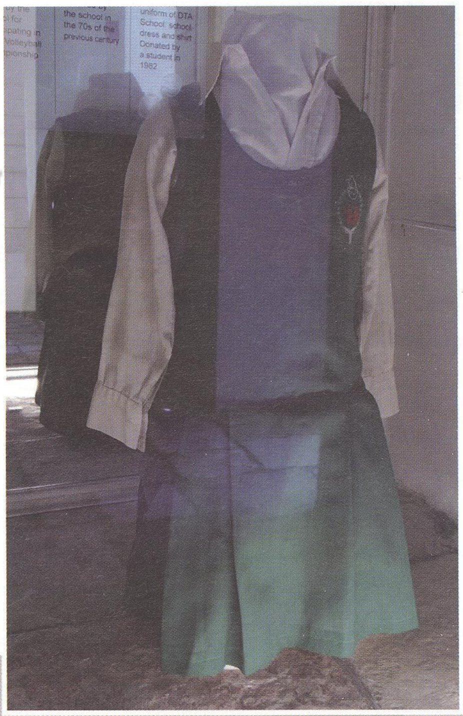
تحتوي هذه القاعة على بعض المقتنيات الشخصية الخاصة بهند الحسيني التي وهبت حياتها لمؤسسة دار الطفل ولفلسطين ولخدمة قضيتها، وهي تعبير متواضع عن التقدير الكبير لدورها في خدمة المؤسسة وتخليدا لذكراها العطرة، ولتكون قدوة للأجيال القادمة، وتظهر في هذه الغرفة البساطة اللامحدودة في أسلوب حياة هذه السيدة العظيمة.





غرف الفخار والأدوات الزراعية والطبخ

تجسيدا للتكامل بين القاعات الثلاث (4 - 5 - 6) جرى التركيز على الفخار وصناعته واستعمالاته في البيت الفلسطيني قبل ظهور الأدوات الحديثة، حيث أعدت صور لصناعة الفخار اليدوي والمصنع على الدولاب لتوضيح الفكرة، وكذلك التبن والخوابي وغيرها. وُظف العرض في القاعات الثلاث لإيضاح تنوع الأدوات الشعبية المنزلية وطرق تصنيعها واستعمالاتها المختلفة.



قاعة الأزياء الشعبية

يبدأ في هذه القاعة عرض الأزياء الشعبية من المناطق الفلسطينية المختلفة، حيث التركيز على المناطق الجغرافية وتمثيلها بأثواب المناسبات بشكل محدد، التي تعكس ذوقا رفيعا في التطريز والغنى في التفاعل بين المرأة الفلسطينية والبيئة المحيطة بها، وعكس ذلك في العادات الاجتماعية في المناسبات الشعبية والخاصة كالأعراس. يبدأ العرض، حسب التقسيم المناطقي، من الشمال إلى الجنوب، ويستكمل في القاعة المقابلة وهي قاعة رقم 4، حيث توظف لوحات شرح كبيرة مع صور مكبرة بأحجام مناسبة، وكذلك تعرض بعض الحلي التي كانت تزين الرأس والطواقي والشالات في خلفيات الأثواب وداخل الشبابيك في القاعات.





جريدة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، تُعنى بالشأن الفني بجميع معطياته المرئية، المسموعة، والمكتوبة، موجهة للمتلقي العربي أينما كان، لتزوده بمعرفة فنية شاملة، بأقلام تقرأ الواقع الثقافي من منظوره الفني بجمالياته، وأبعاده الفكرية.

ترحب الفنون بجميع المشاركات

شروط النشر في «جريدة الفنون»

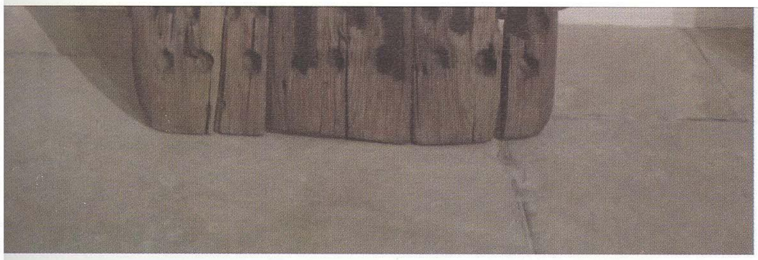
الجادة والمميزة للنشر ضمن أبوابها الفنية المتعددة، وتهيب بجميع الكتاب الالتزام بشروط النشر التالية:

١ - الالتزام بالطابع الفني للجريدة، والابتعاد عن الدراسات والبحوث.

٢ - مواكبة المنجز الفني (الآني) قدر الإمكان.

٣ - أن تكون المادة خاصة بجريدة الفنون، ولم يسبق نشرها، أو نشر جزء منها، في الصحف والمجلات أو المواقع الإلكترونية.

٤ - ألا يتجاوز عدد الكلمات المطلوبة لكل مادة ما بين 2000 - 4000 كلمة.



قاعة الغزل والحياكة

تعرض في هذه القاعة الصغيرة أدوات الغزل التقليدية، إضافة إلى ماكنات الخياطة الآلية التي كانت تستخدم بشكل واسع في البيوت الفلسطينية خلال القرن الماضي التي عرفت في الحضارات الكنعانيه وتوارثته الأجيال لتصبح الصناعة الفلسطينيه وخاصة صناعة الغزل والنسيج من أجود وأشهر الصناعات بالعالم.







قاعة القدس

يعرض في هذه القاعة الأثاث الدمشقي والمحلي الفلسطيني الذي كان يستخدم في البيوت المقدسية في أوائل القرن العشرين وحتى النكبة في العام 1948، وبالأخص غرفة الصالون وما كانت تحتوي من أثاث وإكسسوارات وصور وأسلحة ونحاسيات وغيرها، وهنا يبرز الدور المهم الذي تلعبه مدينة القدس في الوجدان الفلسطيني وأهميتها في الحياة السياسية والشعبية الفلسطينية، ودور النخبة المقدسية في قيادة الشعب الفلسطيني في ذلك الوقت.

له مئذنتان ويسترعي الانتباه بنوافذه الخشبية

مسجد الصانع مثال للجمع بين الأصالة والمعاصرة



منطقة حولي يقع بها أربعة مساجد تراثية هي مسجد ابن عويد والقطان والرشيد والصانع وهذه المساجد محصورة بين شارع المثني وشارع تونس والدائري الرابع وشارع ابن خلدون.

جاد الله فرحات
مهندس استشاري ـ الكويت

مسجد الصانع بحولي

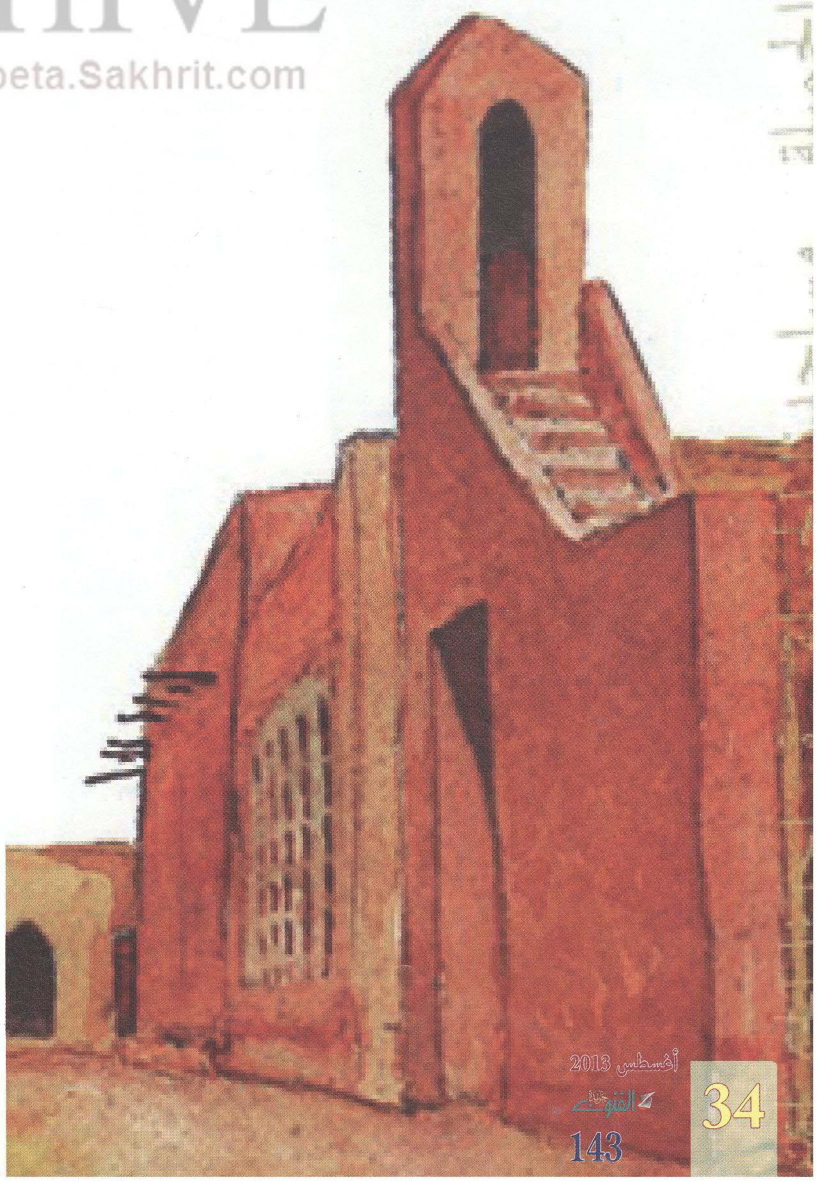
إذا كنت تسير في شارع تونس متجهاً من الدائري الرابع إلى شارع بيروت فسيقابلك على اليمين وأمام مجمع البرازيلية مسجد ذو شكل غريب ليس كسائر المساجد له مئذنتان يختلف شكلهما عن المآذن الحديثة ويسترعي انتباهك بنوافذه الخشبية وبشكله التراثي المميز .
إنه مسجد الصانع الذي جمع بين التراث والحداثة في وقات واحد .

موقعه :

يقع هذا المسجد في حولي القبلي ، وكانت محاذية له ـ من جهة الجنوب ـ مدرسة قديمة جداً من أوائل المدارس التي بنيت في حولي القبلي ، (وكانت عبارة عن ساحة ترابية محاطة بسور من الطين وفي وسطها بنيت غرفتان يفصل بينهما ممر ، وقد سقف هذا الممر فصار عريشاً ، وفي هاتين الغرفتين والعريش كان يدرس الطلاب فيهما وعددهم لا يتعدى عشرين طالباً ، وكان بهذه المدرسة المتواضعة مدرسان هما : ملا زيد ، وملا : علي الدعيج ، وقد حلت مدرسة سعد بن أبي وقاص في مكان هذه المدرسة ثم هدمت مدرسة سعد فكان مكانها ساحة لا بناء فيها وقد ضمت هذه المساحة في المسجد المقام حالياً .
والمسجد بعد أن تداعى من حوله المباني القديمة ، أصبح هو الآخر مسجداً متداعياً ينذر بسقوطه على المصلين ، فهُجر حتى قام أبن عبد الحميد الصانع (رحمه الله) ببناء هذا المسجد الجديد على نفقته الخاصة على هذا الشكل الموجود حالياً والذي سنتكلم عنه بالتفصيل .

نبذة عن المؤسس وتاريخ التأسيس :

أسسه في 27 من شعبان عام 1369م الموافق 13 يونيو عام 1950م الأديب السيد / عبد الحميد الصانع ، بالاشتراك مع دائرة الأوقاف وقد بلغت تكاليف البناء (3950.000 روبية) .
والأديب : عبد الحميد الصانع من الشخصيات البارزة في تاريخ الكويت ، ويعتبر من النخبة المثقفة التي شاركت في بناء الكويت الحديثة ، فقد تولى إدارة البلدية من آخر سنة 1367هـ الموافق 1951م ، وكان عضواً في الهيئة



التنظيمية في المجلس الأعلى لإدارة شؤون البلاد ، خلال الفترة (1959-1963م) .
وعندما أصبح المسجد التراثي آيلاً للسقوط ومساحته لا تتناسب مع الاحتياجات الجديدة حيث زيادة المصلين والأنشطة ، قام المرحوم المغفور له بإذن الله عبد الرزاق الصانع بإعادة بناء المسجد مع الاحتفاظ بالعناصر التراثية ومع استخدام التكنولوجيا المعاصرة بحيث يصبح المسجد جامعاً بين الأصالة والمعاصرة .
وهذا المسجد يجمع بين الأصالة والمعاصرة وتزيد مساحته أضعاف المسجد القديم وعلى أحدث التكنولوجيا من استخدام الخرسانة المسلحة والتكييف المركز والاحتفاظ بالشكل التراثي للسقف والباسجيل والحصير والنوافذ تماماً كما في المساجد التراثية والمحافظة على شكل المئذنتان وشكل الواجهات التراثية .





المسجد القديم:

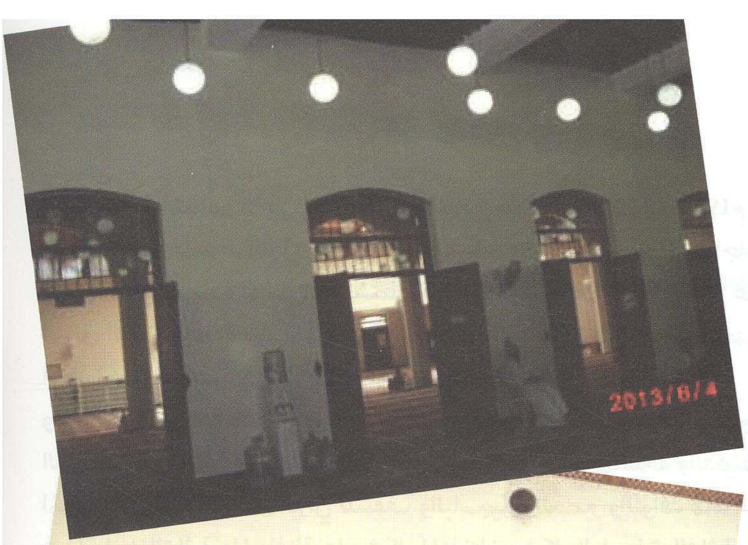
تم تشييد مسجد الصانع بمنطقة حولي السكنية في 1950/6/13 وذلك على نفقة السيد / عبدالحميد الصانع حيث بلغت التكلفة الاجتماعية لبناء المسجد مبلغ وقدره 39510 روبية وهي العملة المتداولة في ذلك الوقت .
وقد تم بناء المسجد طبقا لما كان متبعا في تلك الفترة الزمنية من المواد البسيطة (الطابوق الأسمنتي) لجميع الحوائط وحيث ارتكز ليوان المسجد على مجموعة من الأعمدة الخرسانية العادية بدون تسليح مع وجود جسر حديدي يرتكز متعامداً عليه خشب الجندل والبازجيل والحصيرة وطبقة من الطفلة لتشكيل السقف .
ومع مرور الوقت وحدّة المناخ وبساطة المواد المستخدمة في البناء بالإضافة إلى العديد من العوامل الأخرى فقد ساءت أحوال مبنى المسجد مع حدوث هبوط شديد في التربة تحت الحوائط مما أدى إلى تصدعها .
وفي عام 1954 تعرض المبنى لعوامل جوية قاسية مع هطول الأمطار الشديدة مما أدى إلى حدوث تصدعات كبيرة كما تم إجراء بعض الترميمات عليه .
وفي شهر أغسطس عام 1997 قامت الأمانة العامة بإنجاز مشروع لأعمال تقييم وترميم وصيانة للمسجد الذي أثبتت الأبحاث الفنية عدم صلاحيته وضرورة تدعيمه بصورة دائمة حتى إزالته حفاظا على الأرواح .
وفي عام 1999 تم إزالة المسجد بعد رفعة وتوثيقه بالكامل مع المسح الفوتوغرافي المصور لكافة عناصره وملامحه المعمارية والتراثية المميزة .

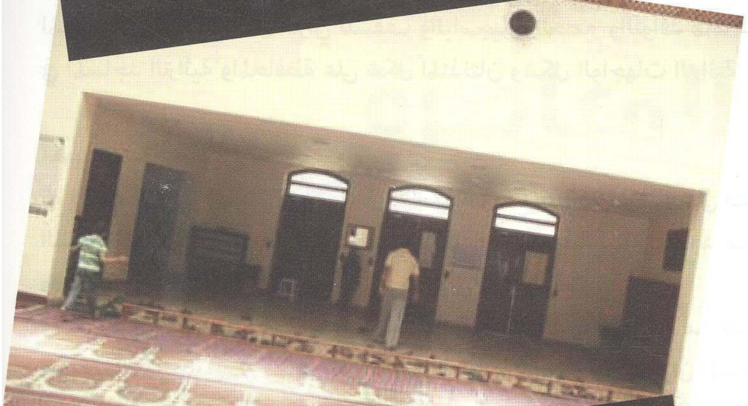


الموقع العام والمساحة

بلغت مساحة موقع المسجد عند تشييده حوالي 500 متر مربع ويقع المسجد مباشرة على شارع تونس ويحيط بالمسجد مدرسة سعد بن أبي وقاص الابتدائية للبنين من جهة الشرق والجنوب وحيث يطل المسجد من جهة الغرب على شارع تونس فإنه يطل من جهة الشمال على ممر للمشاة يفصله عن باقي القسائم .
ولم يكن هناك أية مساحات للمواقف حول المسجد حيث لم تكن هناك حاجة إلى ذلك في ذلك الوقت مع غياب التخطيط العام وحداثة الفترة الزمنية .
2-1 النظام والتشكيل المعماري .
2-1-1 المسقط الأفقي للمسجد .
تكون المسجد الأصلي من العناصر الأساسية التالية .
الصحن بمساحة 260م2 .
الليوان بمساحة 122م2 .
الحرم بمساحة 110م2 .
ويفصل الليوان عن الحرم عدد 5 أبواب من الخشب .
كما يرتكز الليوان على 4 أعمدة من الخرسانة العادية .
ويدخل المصليين إلى المسجد من باب رئيسي جانبي وباب إضافي على نفس الاتجاه تفتح جميعها على الصحن .
وتمتد الميضأة بالجهة الخلفية لمسجد بمساحة 12 متر مربع تقريبا وتتصل مباشرة بدوار مياه باتجاه الشمال .







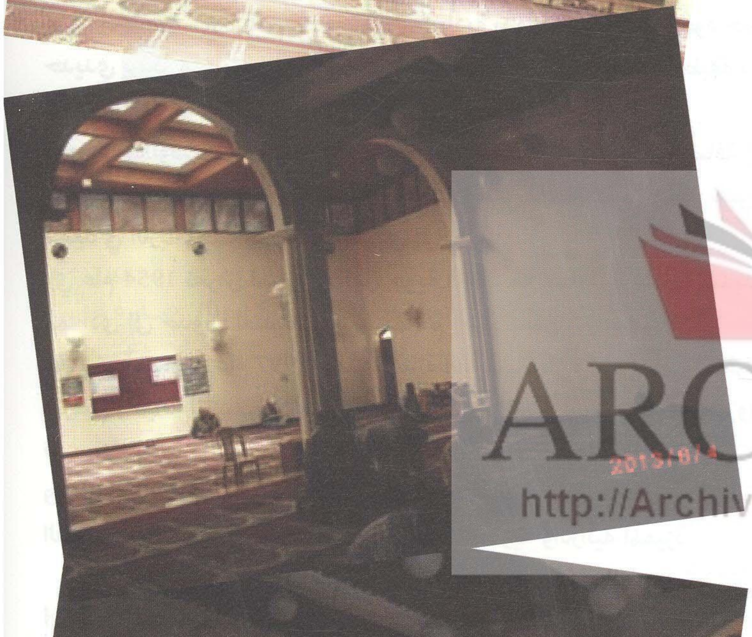
كما تمتد درجات المأذنة بالجهة المواجهة للمدخل الرئيسي وعلى الواجهة الجنوبية للمسجد لتصل إلى مأذنة بسيطة لا يزيد ارتفاعها عن 6 متر من سطح المسجد الذي يرتفع إلى منسوب 5.20 متر من الأرض الطبيعية .
ويمتاز المسقط الأفقي ببساطة التكوين والصراحة والوظيفية التامة لكل عنصر من العناصر وعلاقته بالعناصر الأخرى .

مواد البناء والتشطيبات :

استخدمت في بناء مسجد الصانع المواد الإنشائية السائدة في المنطقة وفي زمن تشييد المبنى لذلك جاء الطابوق الآجر (الجيري) كمادة أساسية في بنيان المسجد للعناصر المميزة الزخرفية مثل المئذنة بينما كان الطابوق الأسمنتي هو المادة الأساسية لبناء الحوائط الخارجية والداخلية .
وقد تمت معالجة هذه الحوائط بالمواد الطينية في أعمال المساح مع الأصباغ المستخدمة في ذلك الوقت .

النظام الإنشائي :

لقد اعتمد بناء مسجد الصانع عند إنشائه على النظام الإنشائي البسيط :
حيث تم معالجة حوائط الحرم والليوان كحوائط ساندة بسمك يتراوح بين 50 سم ويصل في بعض الزوايا والأركان إلى 1 متر .
ويتعامد على هذه الحوائط الحاملة في الاتجاه القصير كمرات رئيسية من قطاعات حديدية وترتكز على الحوائط في الاتجاه الطويل ، كما تحمل هذه الكمرات الرئيسية كمرات ثانوية من خشب الجندل يتعامد عليها فرشة من البوص والعيدان الخشبية والتي تحمل طبقة من الطفلة .
أما أعمدة الليوان فهي أعمدة من الخرسانة العادية ذات قطاعات مستطيلة ت بلغ حوالي 60 × 40 سم وتنتهي بتاج حوالي 75 × 55 سم يحمل حوائط الليوان على أقواس تبلغ أقطارها حوالي 360 سم .



العناصر والملامح المعمارية للمسجد .

امتاز مسجد الصانع ببساطة التصميم وعدم وجود زخارف كثيرة حيث كانت تلك أهم مميزات العمارة في ذلك الوقت وتلك المنطقة وانحصرت الزخارف والملامح المميزة فيما يلي :
الأبواب الخشبية ذات الضلفة والضلفتين والتي يعلوها أجزاء من المصبغات المعدنية الثابتة .
الشبابيك الخشبية التي تنتهي من أعلى بانحناء بسيط يضم الجزء الثابت مع إطار حماية من الخارج مثبت عليه أعمدة من الحديد .
لوحة زخارف بسيطة تعلو المدخل الرئيسي بالإضافة إلى واجهة المحراب.
المأذنة من الطابوق وذات ارتفاع بسيط 6 متر وبمحيط يصل إلى 2 متر تقريباً .
تتخللها عدد 5 فتحات ذات أشكال ميزة وعلى ارتفاعين مختلفين كما هو موضح بالشكل .
كما امتازت أعمدة الليوان بتصميم بسيط مع زخارف مستقيمة وتاج بسيط حيث تحمل فتحات دائرية بقطر حوالي 4 متر مع إطار بسيط على الفتحات .
كما امتازت الدراوي العلوية لحوائط المسجد بوجود الأعمدة القصيرة البارزة عن حائط الدروة مع وجود غطار سفلي للدروة وبالشكل التقليدي لدروات مباني المنطقة .
وتوضح الصور المرفقة التفاصيل الدقيقة لتلك الملامح مع الأبعاد والنسب الخاصة بها .



المسجد الجديد

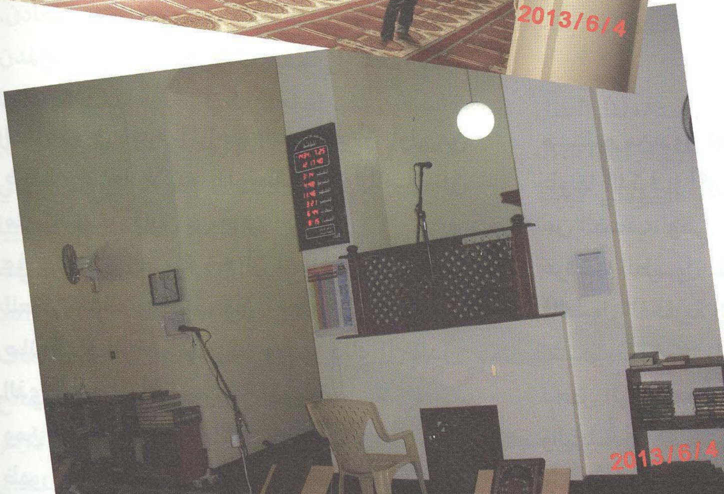
المساحة الإجمالية لعناصر المسجد :
تم تصميم المسجد الجديد ليشمل التصميم القديم بنفس المساحة الأصلية وعلى أن يستخدم كمصلى للسيدات في حين تم تصميم مصلى الرجال كمسجد













منفصل على مساحة تصل إلى 1300م^2 مع المحافظة في المسقط الأفقي على نفس النسب بين الأبعاد الطولية والعرضية وفي تناسق فراغي لدمج المصليين معاً كمسجد واحد إلا أنه يمتاز بوجود كافة العناصر الأساسية في مصلى الرجال ومصلى السيدات .

وبذلك بلغت المساحة الإجمالية لمبنى المسجد حوالي 1800م^2 وهي تشغل نسبة حوالي 55٪ من مساحة الأرض التي تم تخصيصها للمسجد الجديد والتي تبلغ حوالي 3370م^2 وبذلك تبلغ الطاقة الاستيعابية للمسجد حوالي 750 فرد في مصلى الرجال و300 فرد في مصلى النساء .

2-11 مسارات الحركة ومداخل ومخارج المسجد :

يضم المسجد ثلاثة مداخل اثنان منها في مصلى الرجال ومدخل في مصلى النساء. وقد روعيت اتجاهات الحركة في المساحة المتسعة التي تفصل المدخل الرئيسي لمصلى الرجال عن مدخل مصلى النساء مع الفصل التام لاتجاه المداخل حيث تم وضع مدخل مصلى الرجال بالاتجاه الشرقي ويتكون من ثلاثة أبواب مزدوجة (ذات ضلفتين) في حين يقع مدخل مصلى النساء في اتجاه الجنوب ويتكون من باب مزدوج (ذات ضلفتين) .

مواد البناء والتشطيبات :

باتجاه المحافظة قدر الإمكان على الملامح التراثية لمسجد الصانع تم استخدام أكثر المواد المعمارية تشابها مع المواد الأصلية القديمة التي استخدمت في تشطيبات المسجد في بداية إنشاؤه .

الحوائط بنيت من الطابوق الأسمنتي يتم بعد ذلك عمل المساح مع صبغ السيجما بالألوان المناسبة .

المئذنة تم بناؤها بالطابوق الجيري (نوع ملكي) وهي أنواع تمتاز بمرونة كبيرة في التشكيل والمقاسات والألوان وسوف يكون لها أكبر الأثر في خلق المناخ التراثي لمحاكاة المئذنة الأصلية .

الأرضيات : حيث تم استخدام الأحجار الطبيعية في أرضيات المداخل والفناء والرواق بينما سيتم استخدام البلاط الموزاييك .

الميضأة ودورات المياه سوف تم تشطيبها من البلاط السيراميك لضمان استمرار النظافة وسهولة الصيانة .

جاء اسم الصانع لأن أجدادهم كانوا صناع الموازين الدقيقة، وبعضهم جلدوا القرآن الكريم من جلد الخروف، وذكر الجاحظ عنهم انهم من الصناع المشهورين، ،و ناصر الصانع كان يعمل بالذهب

أما على صعيد العمل الخيري، فقد أنشأ الصانع ثلاثة مساجد خارج الكويت وجدد بناء مسجد والده عبدالحميد عبدالعزيز الصانع يرحمه الله الذي اسسه في عام 1950 في منطقة حولي. كما تبرع بالعديد من المشاريع الخيرية في الخارج. وعلى صعيد العلم والثقافة فقد أسس مؤسسة عبدالحميد الصانع التعليمية.

اولاد عبد الرزاق الصانع

والدهم رجل حمل امانة اعمار الأرض ونجح بثقة المؤمن بالله وقضائه وقدره فسخر ماله لتنمية بلده ولم ينس حظه من الآخرة فعمل ما استطاع لنصرة دينه ومد بيده اليمنى بما لا تعلمه شماله، وحتى اولاده اليوم يسيرون علد دربه فما من مشروع خيري الا ويبرز اسم جميل او مها او شروق، اولاد المرحوم /عبد الرزاق الصانع نعم والله دون مجاملة او نفاق ان اولاده نشوفهم وقد نذروا انفسهم لخدمة الله وعباد الله وآثروا على انفسهم ان يهنأ الآخرون قبل ان يهنئوا بالحياة وان يسعد الآخرون قبل ان يسعدوا، وفي احتفال الوفاء الخاص بجريدة «الأنباء» وجدنا منهم ما يعجز اللسان عن تعطير مسامعهم وتعجز الكلمات عن تسطيره هذه إيمانياتهم، وهذه كلماتنا لهم، ورحم الله العم عبدالرزاق عبدالحميد الصانع رحمة واسعة تنير قبره وتجعله في الفردوس الأعلى من الجنة، اللهم امين ومعي جميع القراء الكرام يدعون له.

عُرفت منذ عام 6 آلاف عام قبل الميلاد.. ولعبت دورا في الموسيقى العربية

الطبول.. سيدة آلات الإيقاع وضابطته



لا تخلو فرقة موسيقية أو أي تكوين آلي وغنائي شعبي من آلة طبل واحدة على الأقل. فقد عرفت الطبول منذ آلاف السنين ولم تزل بعض أنواعها البدائية بشكلها البسيط، تصنع الآن بالاعتماد على الخامات البيئية في العديد من مناطق العالم، ومنها أيضا الأكثر تقدما صناعيا وتطورا وظيفيا. والطبول drums تعتبر من الناحية الفنية من أهم آلات الطرق ذات الرق membranophone بأشكال وأنواع وأحجام عديدة كبيرة ومتوسطة وصغيرة مستديرة أو مخروطية، أسطوانية طويلة أو قصيرة، برميلية أو كمثرية مخنصرة أو كأسية لها رق واحد أو رقان، ذات فوهة واحدة أو مزدوجة، ضيقة أو متوسطة، تحمل باليد أو تطلق بالكتف أماما أو جانبا، أو توضع على حوامل أو على الأرض، يؤدي العازف عليها واقفا أو جالسا. وهناك مناطق معينة من العالم تخصصت بنوعيات من الطبول، فالعرب طبولهم معظمها كأسية أو برميلية، والأفارقة طبولهم برميلية أو مخروطية. وللطبول في العالم مئات الأسماء.

محمد محمود فايد
باحث موسيقي - مصر

المعروف في أقدم المراجع التاريخية أن أول من ضرب وصنع الآلات الموسيقية هو لامك بن متوشائيل بن قايين بن آدم.

وفي الأساطير العربية ورد أن لامك كان أول صانع للعود والدف والطبلة، وأن اخته دلال كانت أول صانعة للقيثارة أو المعزف، ويشير ذلك إلى الدور الذي لعبته المرأة في صناعة الموسيقى عند العرب. ومن ناحية أخرى لا يمكن تحديدا تعريف أوائل ظهور الآلات الموسيقية أو متى بالضبط. لكن عامة ما يختص منها بالإيقاع يعتبر أقدم في الوجود من الآلات الوترية، وأن الآلات التي استخدمها أهل المشرق هي الأقدم والأصل لما يستخدمه المحدثون الآن. أما التصنيف الفني الموسيقي الدقيق فهي طبل أسطواني عميق مزدوج الوجه لأن طول جسم الآلة "الكرف" أكبر من قطر الوجه وهي أسطوانية لأن قطري ناحيتي الكرف متساويان وسطح الكرف مستقيم من دون تقوس ملحوظ، وهي عميقة لأن طولها (الكرف) أكبر من قطر الوجه ولكن لا يزيد عن الضعف، وهي أخيرا مزدوجة الوجه.

عرفت الطبول تقريبا منذ عام 6000 ق.م فالطبول الفخارية التي اكتشفت في مورافيا بوسط تشيكوسلوفاكيا تقدم الدليل على ذلك، وكان لبعض أنواعها منزلة كبرى عند قدماء السومريين والبابليين في بيوت الحكمة وفي الهياكل الدينية. وكانوا يخصصون للطبل الكبير حارسا برتبة كاهن كبير حيث كان يعتبر لقب حارس الطبل المقدس من أهم الألقاب، أما اسم الطبل العادي فهو في اللغة السومرية القديمة "أب" بضم الهمزة، وفي اللغة الأكادية السامية أوبو أو أبو، وإذا أضيفت للاسم لفظة "تور" وتعني في السومرية "الصغير" وأصبحت كلمتا "أوب تور" تعنيان الطبل الصغير أو الدربكة، وكثيرا ما كان يضاف إلى الاسم كلمة سو السومرية التي تعني الجلد إذا أدخل في صناعتها. أما البالاق فطبل كبير مشدود عليه جلد من الجهتين، ضيق الخصر. وتبين الصور القديمة أنه كان يحمل على الكتف بواسطة حزام جلدي، وكان لهذا الطبل الكبير أهمية كبرى في الموسيقى الدينية والمدنية والعسكرية.

ومن أنواعه القديمة أيضا طبل مصنوع من النحاس وأحيانا من الخشب يسمى في اللغة السومرية دوب. وقد تسربت الكلمة مع الزمن إلى مختلف الأمم فقلبها الهنود إلى دودي أو بدبديكا، وفي القوقاز طبل دوبدبي حتى في اللغة الهنغارية الحديثة يسمى الطبل دوب. وتجدر ملاحظة أن كلمتي بالاق ودوب كانتا تستعملان رمزيا لتعنيا الندب والصوت الحزين، مما يدل على الصلة الوثيقة بين الموسيقى كفن والشعور الإنساني منذ القدم. أما أكبر الطبول القديمة فأسماه السومريون

آلا، وقد يصل قطره إلى مترين، وكان يعلق بعمود أو يوضع على منصة ويقرع باليدين أو بالعصا، وأحيانا يحمله رجل مختص بينما يحمله رجلان واحد من كل جهة يرافقهما عازف البوق أو الناي، وهذا المعني وجد بصورة في بقايا مدينة كركميش أي جرابلس السورية. أهم الأنواع أيضا طبل ليليس، وهو يشد عليه جلد ثور من جهة واحدة، وقد وصفت اللوحات التي وجدت في وركاء أريك في العراق طريقة وضع هذا الطبل البرونزي.

وفي أغلب مناطق أفريقيا نجد أنه يشكل الأداة الموسيقية الأكثر أهمية وانتشارا، ويستخدم في شتى الطقوس، وإرسال الإشارات والشفرات عبر مسافات بعيدة، وهو يستخدم الآن في فرق الآلات النحاسية ويلعب دورا أساسيا فيها. والواقع أن الطبلة المصنوعة من الفخار هي الأكثر استخداما وشيوعا ويكون قسمها العلوي دائري الشكل يشد عليه الجلد بواسطة خيوط، أما قسمها السفلي فضيق وأنبوبي أسطواني مفتوح، وتستخدم نوعيات عديدة من جلود الأبقار والأغنام والوعول والزواحف والأرانب، وحاليا تستخدم أيضا بعض جلود الأسماك وأنواع بلاستيكية معينة، وتصنع هياكلها من مواد متباينة كالخشب والفخار وجذوع الأشجار المجوفة.

وتعتبر الطبول الأسطوانية الأكثر انتشارا وشيوعا في العالم حيث عرفت نماذجها المتعددة في قارات العالم المختلفة مثل الطبل الأسطواني المزدوج الوجه في بنما بأمريكا الجنوبية، والطبل الخاص بقبائل الهنود الحمر بالجنوب الغربي لأمريكا الشمالية، وطبل الحرب لهنود السيوكس siox الذي يشد وجهاه إلى حبل حول منتصفه، والطبل الأسطواني ذو الوجه المزدوج المشدود بالحبال من نيجيريا ويحمله العازف على الكتف الأيسر بطريقة حمل الطبل البحريني وطبل أوكيدو Okedo الخشبي الياباني الذي يستخدم في مسرح الكابوكي، والطبول الأسطوانية بجزيرة بالي المتعددة الأحجام والتي تستخدم في أوركسترا الجاميلان الأندونيسي، ويعزف عليها جلوسا. وينتشر هذا النوع أيضا في الخليج العربي ويعرف بأسماء متعددة فيعرف بالكويت بالطبل البحري والطبل البحري الكبير والطبل البحري العود وطبل الرأس والطبل العود و"العود" كلمة عامية تعني الكبير في الكويت والبحرين.

ويعرف هذا النوع أيضا باسم هاجر في المملكة العربية السعودية، وهو يرتبط بفنون وأشكال شعبية متنوعة يعزف عليه الرجال والنساء كطبول "الرحماني" العادي والطويل والرنة والكاسر بسلطنة عمان ودولة الإمارات العربية

تعتبر الطبول الأسطوانية الأكثر انتشارا وشيوعاً في العالم حيث عرفت نماذجها المتعددة في قارات العالم المختلف

المتحدة. ويتشابه الطبل البحريني مع الأنواع السالفة، ولا يعرف بالتحديد من أين وفد إليها، وبينما يرى أغلب الباحثين أنه وفد من الهند، ويرى البعض قدومه من أفريقيا. ويعتقد الباحث جمال السيد أنه وفد من الهند نظرا لاستيراد "الكرف" منها لعدم وجود غابات في البحرين فيها أشجار مناسبة لعمل الكرف، كما أن هناك تشابها في طريقة صناعة الآلة في البحرين والهند من حيث طريقة توصيل "الصلخ" (الرق الجلدي) بالكرف (الإطار الخشبي الأسطواني المكون لجسم الآلة) وإضافة الكارة (عجينة من القار تثبت على الجلد) بوجه الطبل.

وللطبول في البحرين أسماء ترتبط بوظيفتها الإيقاعية منها "طبل لزم" الذي يحافظ فيه الفنان الشعبي الضارب "راعي الطبل" على الإيقاع الأساسي ويلتزم به وفي "طبل خماري" يُستخدم طبلان على نغمتين مختلفتين تسمى الأغلظ خماري أو تخمير، ويستخدم في فنون العرضة والعاشوري والخماري. أما "طبل لاعوب" فهو النغمة والإيقاع كما في طبل خماري السابق.

ولعل من أقدم الطبول عهدا واستخداما الطبل المصري القديم Ancient Egyptian drums، وهو بعينه الطبل الخشبي أو السوداني بهيئة أسطوانية جوفاء من الخشب الرقيق بشكل برميل تقريبا، يشد على وجهيه جلد متين تتحكم فيه أربطة يعلقها العازف أمامه أفقيا ليضرب على جانبيه يمينا وشمالا. ويبدو أن الفنان القديم كان يضرب على وجهي الطبل باليدين وربما استخدم عصوين ينتهيان بطبقة من اللباد لتخفيف ضرب الجلد كما في استخدامات المحدثين. ويبدو أن استعماله في مصر كان في الدولة الحديثة أو في عهد الحكم الجنوبي.

ومن الطبول القديمة ما كان العرب يسمونه طبل الكوبة coup-drum وهو صغير قديم الاستخدام، شبيه بالطبل المصري ذي الوجهين، غير أنه مختصر الوسط وأصغر حجما، فإذا جعل أفقيا أمام الضارب نقر عليه بمقرعتين من كلا الجانبين، وإذا جعل تحت الإبط صار استعماله بالنقر عليه من جانب واحد على أنه طبلة مزدوجة الوجه يستعمل عند الإرادة وهو ينتشر بالريف المصري.

وللطبول المصرية 14 نوعا متباينا: كالبازة التي يستخدمها المسحراتي في مصاحبة أهازيجه وباقي المناسبات الدينية، وتعرف في بلاد المغرب العربي بالاسم نفسه والكيفية. وتعتبر الدربكة أكثر هذه الآلات انتشارا ولها درجتان إيقاعيتان الدم والتك، ويمكن للعازف الماهر استخراج درجات صوتية مختلفة منها باستخدام يده اليسرى لكتم الفوهة الصغرى وللدربكة ثلاثة أحجام: الطبلة الصغيرة - الطبلة المتوسطة 40 سم - الدهلة 80 سم، وتستخدم عامة كآلة أساسية في كل الفرق الشعبية وتصاحب الراقصات والتخت الشرقي.

وتختلف صناعة الدربكات في الريف المصري عنها في المدن، فحين يكتفي القرويون بلصق جلدها بالغراء يثبته أهل المدن بدائرة خيطية قوية، كما يعمدون لتجميلها بطلاء بني من أكاسيد المعادن. وكما ألمحنا إلى انتشارها الشعبي في الريف والمدن والصعيد فقد استجد عليها إضافة لذلك اجتذابها لاهتمام الأكاديميين الأوروبيين لدراسة إمكاناتها والإفادة منها، من ذلك ما قام به المؤلف الألماني المعاصر سيجفريد فينك إذ أعد كتابا تدريبيا منهجيا كما كتب لها مصنفا بعنوان "متتابعة لأداء الدرابوكة الانفرادي"، Suit solo جعل لحركاته الثلاث مصطلحات شرقية وهي على التوالي: صالح طلايع - الماريداني - الأزهر - ولضخامة الطبل البلدي وبسبب قوة انتشار صوته، يضرب عليه في الخلاء والهواء الطلق بمصاحبة مزمارات ورقص الخيول وفي مسيرات المواكب وزفاف العرسان. وتوضع طبلة النقرزان على حامل أمام





العازف، وقد يوضع زوج منها، ويوجد منها عدة أحجام، وقد توضع على ظهر حصان أو جمل خاصة في الحفلات الشعبية والدينية، فأطلق عليها أحيانا طبل الجمال، استخدمت كذلك للإعلان والإعلام من الفاطميين، وبذلك تعتبر الأصل الذي انحدرت منه آلة التمباني الأوركسترالية الأوروبية، وهي تنتشر عند القبائل البدوية والنوبية حتى أواسط أفريقيا وأثيوبيا تحت أسماء عديدة منها النوجارة – نجارت – في أثيوبيا والصومال.

وتعرف طبلة "المنكب" في النوبة والسودان وأواسط أفريقيا، وهي عبارة عن قصعة أو إناء فخاري قطره 25 سم، يشد على فتحتيه جلد بقري يثبت بخيوط قوية وتعزف بواسطة عصوين صغيرتين وتشكل مجموعة كبول الطبلخانة مجتمعة مع مجموعة من الأبواق فرقا موسيقية خاصة بالاحتفالات العسكرية والشعبية ومراسم الاستقبالات الرسمية. وقد عرفت تلك الفرق في مصر وتركيا منذ ق 18. وطبلة الطنبورة أسطوانية برميلية الشكل من الخشب على شكل شرائح مرصوصة يبلغ طولها 50 سم تقريبا وقطرها حوالي 35 سم، ويعزف عليها بعصوين صغيرتين. وعادة ما يصنع العازف النوبي بنفسه طبلة الطنبورة وهي ذات أصول أفريقية فلها في كل أنحاء القارة طبول تشبهها تحت أسماء الموسندد ونتنجا.

وتعرف الطبلة ذات المضارب الصغيرة جدا على المستوى الشعبي في مصر كطبلة للأطفال، وهي تعرف في الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا خاصة في مصر. أما الطرمبيطة فهو الاسم الشعبي للطبل الصغير الأوروبي من مجموعة طبول الجاز باند أو طبلة الجنب الأوركسترالية side drums التي تستخدمها فرق الكشافة والمدارس في طابور الصباح، كما تستخدم ضمن مجموعة باند الأطفال في حصص التربية الموسيقية، ومنها نماذج كلعب الأطفال يعزف عليها بعصوين، وهي آلة إيقاعية مهمة في فرق الموسيقى النحاسية الشعبية، وطبلة النقارة ذات أحجام صغيرة من النقرزان خاصة في صعيد مصر، وهي تصاحب فرق الطبل البلدي في جميع استخداماته الفنية.

حديثا عرف البنجز وهو عبارة عن طبلتين صغيرتين ملتصقتين مصنوعتين من النحاس أو من الألمنيوم، إحداهما أكبر من الأخرى، ولكل منهما درجة صوتية محددة، بينهما مسافة خامسة أي أن إحداهما أغلظ وعلى الوجه العلوي لكل منهما جلد رقيق مرن يمكن شده أو إرخاؤه حسب الدرجة المطلوبة بواسطة عجلة صغيرة داخل كل منهما. توضع الآلة بين الرجلين جلوسا ليكونا معا صوتي: الدم والتك وللآلة أصول أفريقية وأمريكية جنوبية خاصة البرازيل وكوبا، كما انتقلت آلة البنجز إلى الفرق العالمية والجاز وفرق الموسيقى العربية والشعبية المصاحبة لأغاني ورقصات فرق السمسمية والرقصات الشعبية المختلفة.

الخصائص الصوتية وتكنيك الأداء

عندما تطرق الطبلة يبدأ اهتزاز الرق الجلدي، وتعتبر اليدان والعصي مولدات الصوت، كما يعتبر الرق الجلدي المذبذب vibrator بينما يقوم الكرف والهواء الموجود داخله بوظيفة المضخة حيث تنتقل إليه اهتزازات الرق الجلدي ويضخمها، ومن الممكن اعتبارها الغشاء المرن المستدير المشدود نوعا من الوتر المشدود ثنائي المدى، فعندما يطرق الجلد تتجه موجات مستعرضة إلى الخارج في كل الدوائر بعيدا عن مركز الضربة، وعندما تصل إلى المحيط الثابت للطبل تنعكس الموجات الدائرية إلى الوراء خلال الغشاء ويتسبب تصادم الموجات في ذهابها وإيابها بتكوين أنماط لموجات ثابتة عند أماكن الذبذبات الطبيعية للغشاء، وهي أنماط إما دائرية أو قطرية مستقيمة تمتد من المحيط إلى النقطة المقابلة في المحيط، ويرجع تفضيل استدارة الطبلة عن الأشكال الأخرى كالمربع مثلا إلى أن أنماط الموجات المنعكسة للأشكال غير الدائرية قد تكون أقل رنينا من الدائرية ولها امتداد صوتي أقل يصدر عن الطبل ضربات غير نغمية un piched ونوعها one shot وهي:

1 - الدم: وتعزف على وسط وجه الطبلة بواسطة كف اليد وهي الأغلظ.

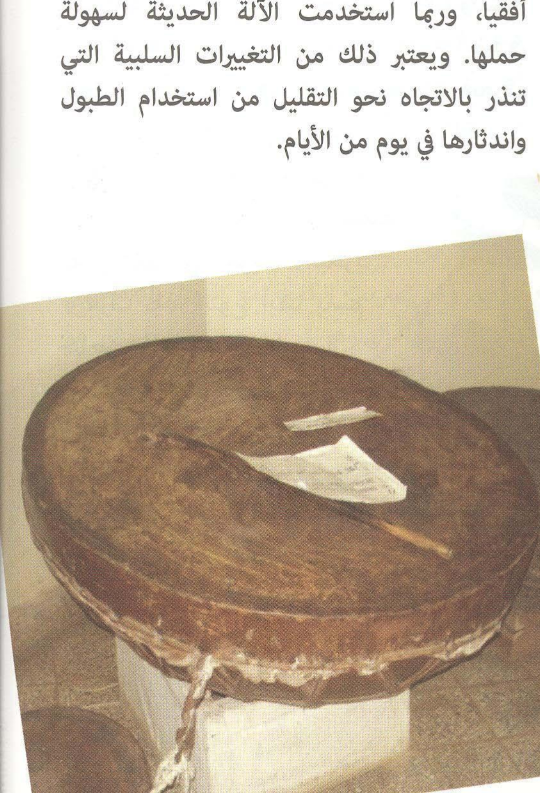
2 - التك: وتعزف ما بين الوسط والطرف من وجه الطبلة بواسطة أطراف الأصابع وهي الحادة.

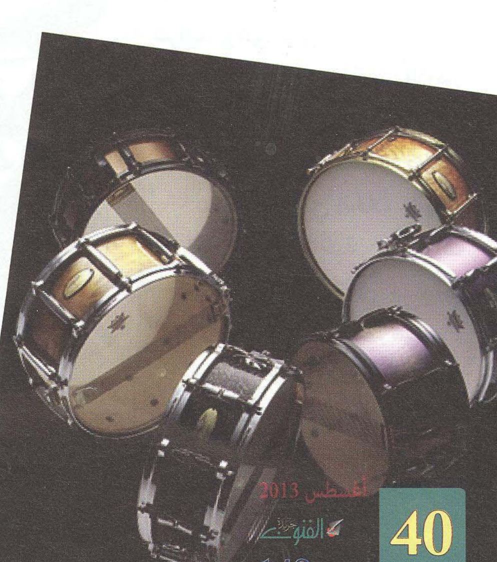
3 - الآس: تعزف على طرف وجه الطبلة بواسطة كف اليد شريطة أن يكون كف اليد بشكل نصف دائري.

تشترك جميع ضربات الطبلة في نغمة الباص نفسها وهي نغمة صول 3 وذبذبتها HZ 97، وكذلك في وجود أوكتاف رابعة نغمة الباص وهي نغمة دو وذبذبتها 250HZ. ويميل صوت الدم إلى نغمة مسيطرة واضحة وتظهر سيطرة نغمة صول #4 وذبذبتها 205HZ وتساهم في وضوح صوت الطبلة بين الآلات الأخرى.

ويؤدي ذلك إلى سماع صوتها واضحا كما تتميز أصواتها بشيء من الانفصال بعضها عن بعض sound separations، ولها بانوراما صوتية تتجه اتجاهات متضادة Opposite phase حيث يتجه صوت الدم والسك أفقيا إلى يمين العازف بينما يتجه صوت التك أفقيا إلى اليسار في الاتجاه المضاد تماما.

وتعتبر الطبلة ذات قيمة فنية موسيقية عالية لسيطرتها على الإيقاع، وهي من الآلات الغالية الثمن مقارنة بالآلات الإيقاعية الأخرى، وهي من الآلات المعمرة التي لا تحتاج إلى صيانة دائمة اللهم إلا إرخاء حبالها وتعليقها للتهوية حفاظا على جلدها وهي من الآلات القليلة التزيين والزخرفة، لأن ذلك يعيق عملية التشبيح أو الأحبال التي تستخدم لشد وجهي الطبل وضبط الأخرى ماعدا الوافدة مثل الليوة والطنبورة من أفريقيا والجربة من إيران وهي الآلة المرتبطة بفنون السواد الأعظم من سكان البحرين، ولعل ارتباطها بالفنون الشعبية البحرينية – غير الوافدة – أكسبها نوعا من التطوير، وأضفى عليها طابع الأصالة، ولكن استبدلت أخيرا في التسجيلات والحفلات الفنية بآلة حديثة تسمى conga Giovanni compact، وهي قريبة من لونها الصوتي، مما أدى إلى الاستعانة بها، ولكن لم تقبل كآلة بديلة في الأوساط الشعبية لاختلاف طريقة العزف حيث يدق على آلة الكونجا بطريقة رأسية بالنسبة للعازف، بينما يدق على الطبلة أفقيا، وربما استخدمت الآلة الحديثة لسهولة حملها. ويعتبر ذلك من التغييرات السلبية التي تنذر بالاتجاه نحو التقليل من استخدام الطبول واندثارها في يوم من الأيام.





فاتن حمامة

سيدة الهمس الإبداعي على الشاشة العربية



ماذا تُمثل فاتن حمامة في ضمير الفن العربي؟ إنها واحدة من أيقوناته النادرة صار اسمها مرادفا لكل ما هو جميل وراق وممتع، وهكذا مهما غابت عن الشاشة فهي حاضرة بقوة في مشاعرنا، بعد أن حفرت بصمة لا تُنسى يزيدها الغياب حضورا على حضورها ووهجا على وهجها.

الفنانة القديرة فاتن حمامة بلغت في نهاية شهر مايو عامها الثاني والثمانين من عمرها المديد لتشع دائما إبداعا ونورا على حياتنا.

طارق الشناوي
ناقد سينمائي - مصر

في السنوات الأخيرة، ابتعدت فاتن عن الإعلام عامدة متعمدة، ولهذا اعتذرت عن كل اللقاءات التي دُعيت إليها للحديث عن عيد ميلادها، قالت إنها قلقة على مصر ولم تزد، وهكذا فهي دائما في حياتها وفنها وأقوالها لا تعرف الثرثرة طريقا إليها، ولكن التكثيف والوصول إلى الهدف المحدد بأقل عدد من الحروف وليس الكلمات فقط والوصول أيضا للتعبير الصحيح بحالة من الهمس الإبداعي.

لست من أنصار حزب زمن الفن الجميل.. أقصد هؤلاء الذين دائما ما يبخسون حق الحاضر من أجل الماضي، يعتقدون أن الجمال كأنه زرع ينبت في زمن ثم يتغير المناخ، فلا تعُد أرض الإبداع تطرح جمالا، إنها بالتأكيد نظرة قاصرة جدا تظلم الحاضر وتؤكد في الوقت نفسه أن الماضي لم يكن يحمل بداخله "جينات" الاستمرار، أي أنه ماض عقيم غير قادر على الإنجاب، وهذا بالطبع يتنافى مع حقيقة الحياة. لكل زمن إيقاعه ومفرداته وقانونه ونجومه، وجماله أيضا، وتظل دائما هناك استثناءات. إنه الفنان الذي يعيش معنا في زمن ويظل محتفظا بمكانته في زمن آخر.. الفنان الذي لا ننتظر منه حضورا مباشرا ليظل حاضرا.. هذا التوصيف يتجسد أمامي دائما في فاتن حمامة!

هي ليست بحاجة لكي تقول لنا بين الحين والآخر «نحن هنا»، لأنها دائما هنا في قلوبنا، إنها الطفلة الصغيرة التي تبلغ عامها التاسع في فيلم "يوم سعيد" للمخرج محمد كريم العام 1940، حتى وصلت إلى مسلسل "وجه القمر" للمخرج عادل الأعصر، في آخر ظهور فني لها قبل نحو 13 سنة.. نعم طال زمن الغياب، ولكن مثلما عرفها الناس وهي طفلة ونضجت معهم، فإن غيابها لا يعني أبدا أنها لم تعد تشغل مساحة في أعماقهم، إنها لا تزال أيضا تعرض إبداعها على شاشة القلوب التي لها قانونها الخاص. عرف الجمهور فاتن حمامة باعتبارها طفلة خفيفة الظل قادرة على الاستحواذ على اهتمامه، فكان الحب من أول لقطة فالجيل الذي شاهدها وهي طفلة كبر معها، والأجيال التي لم تشاهدها أصبح لديها سجل كامل حافل بكل سنوات عمر فاتن حمامة، إنها السينما عندما تحفر في ذاكرة الناس إحساسا وملامح تكبر معهم مثلما يكبرون هم أيضا.. هذا ما حدث بالضبط مع فاتن حمامة بالطبع لم يطلب منها أحد التخطيط لذلك، ولا هي فكرت في أنه مع الزمن سوف تدعم تلك اللقطات وهي طفلة مشوارها عند الناس، إلا أن المؤكد أن وقوفها مبكرا أمام الكاميرا منحها حميمية ودفئا في كل لقاءاتها التالية مع الجمهور، كان محمد كريم يبحث عن طفلة شقية لتمثل أمام محمد عبدالوهاب، فوجدها تمتلك كل المؤهلات وحافظ على تلقائيتها، حتى أنها

عندما كانت تؤدي لقطاتها أمام عبدالوهاب ولم يكن عبدالوهاب يتمالك نفسه من الضحك بسبب لثغتها في حرف الراء، مما كان يؤدي إلى ضرورة إعادة اللقطة، طالبت هي وبكل براءة الأطفال في عينيها أن يغير المخرج محمد عبدالوهاب لأنه يُفسد اللقطات.

مرت بضع سنوات والطفلة لم تعد طفلة، فقد أراد لها الناس أن تنمو بينهم سينمائيا، هناك مواهب أخرى تبرق في زمن الطفولة ثم يخفت بريقها، ولدينا الأمثلة الكثيرة شيرلي تمبل الطفلة المعجزة - النموذج العالمي - فيروز الطفلة المعجزة - النموذج العربي، لكن الناس في أحيان كثيرة تريد أن تثبت ملامح الطفل عند عمر محدد كأنه "دمية" لا تكبر، هم يكبرون ولكنهم لا يريدون لهذه الدمية أن يشاهدوا عليها ملامح الزمن بعد أن حفر ملامحه وأنضجها معهم بل تظل رمزا لطفولتهم!!

فاتن حمامة هي نموذج للطفلة الاستثناء التي سمح لها الناس بأن تواصل مشوارها معهم، وبالبريق نفسه لأنهم اعتبروها فنانة من لحم ودم وليست مجرد حالة مرحلية شاهدة على زمن طفولتهم، إنها واحدة من العائلة، ولهذا بمجرد أن تعدت سنوات الطفولة واصل مكتشفها محمد كريم مشواره معها لتشارك في بطولة فيلمه "دنيا"، وهو بالمناسبة أول فيلم عربي يشارك رسميا في مهرجان "كان" في أول دوراته العام 1946، ثم قدمها حسن الإمام في أول أفلامه الروائية "ملائكة في جهنم" وهي في الخامسة عشرة من عمرها، ثم واصل معها المشوار في "اليتيمتين" بعده بعامين، وتتواصل الرحلة مع الناس ولا تتوقف إلا لأسباب قهرية ولمدة لم تتجاوز 4 سنوات من العام 1966 إلى العام 1970 عندما تعرضت لتدخل من المخابرات ومحاولة من الأجهزة للسيطرة عليها، ولكنها سافرت إلى بيروت وعندما علم الرئيس جمال عبدالناصر بذلك من سعد الدين وهبة الذي كان وكيلا لوزارة الثقافة في ذلك الوقت تدخل، وطلب منها العودة، وأوقف تماما مطاردات أجهزة المخابرات، وتلك الواقعة في الحقيقة تستحق مساحة أخرى لنروي تفاصيلها، ولهذا نغلق هذا الملف لنكمل رحلتنا مع تاريخ فاتن المرصع بالعشرات من اللآلئ.

فاتن حمامة هي حلم المخرجين من جيل نهاية الأربعينيات والخمسينيات وحتى جيل التسعينيات مثل حسن الإمام، صلاح أبو سيف، هنري بركات، كمال الشيخ، يوسف شاهين، وهم الذين تعودنا أن نطلق عليهم مخرجي العصر الذهبي للسينما.. وحتى تصل إلى جيل داود عبد السيد وخيري بشارة من نجوم مخرجي الثمانينيات والتسعينيات وكانت لها أيضا مشروعات لم تكتمل مع كل من عاطف الطيب ومحمد خان وشريف عرفة.

كان محمد كريم هو مكتشفها في طفولتها عندما قدمها في "يوم سعيد" أمام الموسيقار محمد عبدالوهاب، ثم وهي تقف على أبواب المراهقة في فيلم "دنيا"، ثم بدأت مشوارها مع حسن الإمام تجسد فترة المراهقة مع فيلمه الأول "ملائكة في جهنم".. أما باقي المخرجين فإنهم جميعا كان حلمهم مع أول تجاربهم هو فاتن حمامة، وليس صدفة أنه في أول أفلام يوسف شاهين "بابا أمين" يفكر على الفور في فاتن حمامة.. وأول أفلام كمال الشيخ يصعد على الفور اسم فاتن حمامة في "المنزل رقم 13" وعندما يريد صلاح أبو سيف أن يغير مساره الفني - أو بتعبير أدق - عندما يعثر أبو سيف على موجته السينمائية الصحيحة وهي الواقعية يجد على الفور أحلامه بالتغيير تتجسد مع فاتن حمامة من خلال فيلم "لك يوم يا ظالم". ثم مع عزالدين ذو الفقار هذا المخرج الذي نسج مع فاتن أجمل أفلام تاريخه وتاريخها أيضا، حيث كانت مع تباشير البداية لعزالدين ذو الفقار، وبعد عام واحد من تلك البداية في فيلم "خلود" في العام 1948.

واللقاء بين عز وفاتن هو حالة خاصة.. إنه لقاء لا يعترف إلا بالنجاح الطاغي مثل "موعد مع الحياة"، "موعد مع السعادة"، "بين الأطلال"، "نهر الحب" وهو لقاء فني - أو التقاء فني - لم يتأثر إطلاقا بالطلاق والانفصال الشخصي الذي وقع بين فاتن وعز في منتصف الخمسينيات.. بل إن فيلمي "بين الأطلال" و"نهر الحب" وهما ذروة نجاح هذا الثنائي أنجزا بعد الانفصال، كان عز عندما يُسأل عن قيمة فاتن وترتيبها بين نجمات جيلها يقول فاتن تحتل المكانة من واحد إلى عشرة، وبعد ذلك يأتي ترتيب النجمة التالية لها في المركز الحادي عشر، هناك بالطبع مبالغة في تقدير عز، ولكن هكذا كانت فاتن تُشكل له قيمة فنية قبل الطلاق وبعده!!

فاتن حمامة هي صاحبة أعلى أجر بين نجمات جيلها وأكثرهن تحقيقا لإيرادات الشباك، وعلى رغم ذلك لم تقع أسيرة لأرقام إيرادات الشباك، فقد كان لديها دائما شيء أبعد من مجرد أن يحقق فيلمها أعلى الأرقام.. لم تصنع الأرقام حاجزا بينها وبين أن تراهن على المجهول ولهذا لم تخل أفلامها من مغامرة.

لقد استطاعت أيضا أن تقهر تلك الصورة الذهنية التي كانت هي الطابع المميز لمرحلتي الأربعينيات



في طفولتها



مع عبدالحليم حافظ







مع فريد الأطرش



مع عمر الشريف



والخمسينيات وحتى الستينيات.. إنها الصورة التي تصدّر إلى الجمهور وترتبط بالفنان دائما في كل أدواره عندما تراه تتجسد أمامك فورا تلك الصورة، وهكذا مثلا تجدها في مرحلة مبكرة جدا من عمرها في منتصف الخمسينيات تلعب بطولة فيلم "طريق الأمل" لعزالدين ذو الفقار وتؤدي دور فتاة ليل. صحيح أنها ضحية قهر اجتماعي فرض نفسه عليها وتظل متعاطفا معها باعتبارها تنويعة درامية على شخصية "المومس الفاضلة".. فإنها ولا شك جرأة منها أن تكسر نمط الفتاة المثالية المنكسرة الملائكية في سلوكها، مهما كانت للمجتمع وللظروف الاقتصادية التي تعيشها سطوتها، كما لعبت بعد بضع سنوات دور زوجة خائنة في "نهر الحب" لعزالدين ذو الفقار، وحطمت للمرة الثانية الصورة الذهنية التي تسيطر على الفنان ولا تسمح له بالخروج عليها، هذه الصورة تفرض ملامح محددة على الشخصية الدرامية، والجمهور عادة لا يتجاوز الخط الفاصل بين الدراما والإنسان، لهذا فإن فاتن التي جسدت كل قيم التضحية والوفاء في أفلامها لا يقبل منها الجمهور ببساطة أن يراها في دور المرأة الخائنة، صحيح أن السيناريو في فيلم "نهر الحب" كان حريصا على ألا يشاهد الجمهور اللقاءات مباشرة بين البطلين للدلالة على الخيانة.. فعلى رغم سفرهما معا إلى بيروت ضمن أحداث الفيلم، فإن كل من عمر الشريف وفاتن حمامة كان يقيم في غرفة منفصلة، هذا هو ما حرص السيناريو على تقديمه للجمهور. كما أن السيناريو حرص على أن يظل الجمهور متصاعدا في كراهيته لزكي رستم - الزوج - وعلى رغم ذلك فالناس عادة لا يرضون للبطلة التي يحبونها أن تمارس حتى حقوقها الطبيعية، إنما يريدونها دائما مثالية ملائكية لا تعرف شيئا اسمه الرغبات حتى المشروع منها، فما بالكم بغير المشروع؟ ولولا أن فاتن لديها كل هذه المصداقية ولولا أن عز لديه كل هذه الحساسية كمخرج لما استطاعا عبور هذا المأزق.

لم تتوقف فاتن عند جيل واحد من المخرجين.. لقد التقت بكل الأجيال بداية من رائد السينما المصرية الأول محمد كريم، ثم تتابع مشوارها مع أحمد كامل مرسي، بركات، حسن الإمام، لتصل إلى مرحلة مهمة في مشوارها لتلتقي مع حسين كمال في "إمبراطورية ميم" العام 1972.. ثم بعد ذلك تلتقي مع سعيد مرزوق في "أريد حلا" وذلك العام 1977.. وبعد ذلك العام 1988 في "يوم مر ويوم حلو" مع خيري بشارة ثم آخر أفلامها "أرض الأحلام" العام 1993 مع داود عبد السيد.

فاتن تعلم تماما أن النجم يتجدد من خلال عين جديدة للمخرج تكتشف شيئا أبعد مما يراه الآخرون، وأعتقد أن فاتن بصمودها كل هذه السنوات باعتبارها النجمة الأولى في التوزيع الداخلي والخارجي أكبر دليل على أن القيمة الأدبية لفاتن حمامة كان لها مردودها المادي في أوراق شركات الإنتاج ومكاتب الموزعين، لأنه مع كل موجة سينمائية جديدة تقتلع هذه الموجة كل ما هو سائد، وتنشأ قيم وقوانين جديدة ونجوم جدد، إلا أن فاتن كانت هي الاستثناء، فلقد حافظت على قانونها، ففاتن في "أرض الأحلام" 1993 إخراج داود عبد السيد هي فاتن التي شاهدها الجمهور في "اليتيمتين" لحسن الإمام 1948.

عندما يقع اختيار أهل السينما على لقب "سيدة الشاشة العربية" ليمنحوه إلى فاتن حمامة، ويقع اختيار أهل الغناء على اختيار أم كلثوم "سيدة الغناء العربي"، وأهل المسرح يطلقون على يوسف وهبي "عميد المسرح العربي" وأهل الأدب على طه حسين "عميد الأدب العربي".. أفلا يحمل هذا دلالة ما؟ وهؤلاء في مواقعهم تجاوزوا حتى المنطقة الجغرافية والوطنية ليمتد تأثيرهم إلى كل عالمنا العربي، أولا يعني هذا أن الزمن هنا منح أسماء هؤلاء دلالة أكبر من كونهم فنانين كبارا ليصبحوا رموزا دالة على الإبداع كله؟

إنها الفنانة التي اختارها الجمهور والنقاد بإرادة حرة لتحمل لقب "سيدة الشاشة العربية".. لم تسع هي إلى ذلك، ولكن عطاءها هو الذي حقق لها تلك المكانة، وفي العام 1996 عندما أقيم أول استفتاء لأفضل مائة فيلم في تاريخ السينما المصرية حظيت فاتن حمامة بالمركز الأول ولها رصيد 10 أفلام.. الوحيدة التي كانت تلاحقها في الأرقام هي سعاد حسني 9 أفلام.. الأفلام العشرة حسب أسبقية عرضها جماهيريا هي "ابن النيل" ليوسف شاهين "لك يوم يا ظالم" لصلاح أبو سيف "المنزل رقم 13" لكمال الشيخ "صراع في الوادي" ليوسف شاهين "أيامنا الحلوة" لحلمي حليم "بين الأطلال" لعزالدين ذو الفقار "دعاء الكروان" و"الحرام" لبركات "إمبراطورية ميم" لحسين كمال "أريد حلا" لسعيد مرزوق.



آخر ظهور علني لفاتن حمامة كان أثناء تكريمها في افتتاح مهرجان "دبي" السينمائي قبل ثلاث سنوات عندما منحها عبدالحميد جمعة رئيس المهرجان درع تكريمها، لم تحضر فاتن إلى دولة الإمارات ولكن صوّرت في بيتها بالقاهرة، كانت هذه الإشارة تحمل لي دلالة واضحة ومعنى مباشرا هو أن فاتن حمامة لم تعتزل الفن، ولكنها لن تلتقي بالجمهور من خلال عمل فني تلفزيوني أو سينمائي، فهي قد اعتذرت عن عشرات من الأعمال الدرامية طوال السنوات السابقة، ولكن من الممكن أن نرى تلك العودة عبر الميكروفون فقط إذا وجدت مسلسلا إذاعيا يحرك بداخلها تلك الطاقة الكامنة لتلعب البطولة، في هذه الحالة فقط ستعود فاتن حمامة إلى جمهورها.

فاتن حمامة كل سنة .. كل ثانية .. كل لقطة وأنت طيبة!

عرفها الإنسان الأول وسجلتها نقوش المعابد وأبدعتها الحضارات بأشكال مختلفة

الكوميديا .. سر قهر القهر



تواجه الكوميديا اليوم ظاهرة ملغزة، وكأننا أمام إحدى معادلات الطبيعة النووية بينما الكوميديا هي أحد أبعاد حياتنا الاجتماعية منذ نشوء المجتمعات الإنسانية سواء على أرضنا العربية، أو على أي بقعة من بقاع العالم، فكل الانتصارات الإنسانية ضد القهر هي سر الضحك الذي ارتبطت به الكوميديا وصارت دليلا عليها بميزاتها عن الأنواع المسرحية الأخرى. فالضحكات ليست هي نفسها أبدا ولن تكون إلا إعلانا عن اكتشاف جديد وانتصار جديد للإنسان ضد قهره، فالكوميديا بكل أشكالها المعروفة والمتحققة، وبكل أشكالها التي لم تعرف ولم تتحقق بعد هي قارب النجاة من الطوفان، ومادام جوهر هذا الشكل المسرحي المسمى بالكوميديا مرتبطا بغريزة بقاء الإنسان وحقه في الفرح فستبقى ما بقي الإنسان.

د. أمير السيد
ناقد وأكاديمي - مصر

قبل أن نتعرض لمقومات الكوميديا كفن له أساليبه.. ووظائفه.. يجدر بنا أن نبحث عن أصل هذا الفن في الدراما القديمة، فالكوميديا بشكلها المتعارف عليه قد عرفه الإنسان الأول حينما لجأ إلى محاكات رحلات الصيد أمام جماعة من المشاهدين، وأخذ يقص عليهم كيف تسنى له الحصول على فريسته الأمر الذي لم يكن سهلا، بل إنه لكي يحصل عليها كان عليه أن يأتي بحيل شتى ومنها حركات أشبه بالكوميديا من دون أن يعرف ذلك.. ولكنها كانت حركات عفوية.

في مصر الفرعونية القديمة مثلا نشأت الكوميديا كشكل مسرحي من خلال احتفالات رأس السنة التي كانت تقام في المعابد كما تقام في الساحات الشعبية، وقد ترك لنا الفراعنة وثائق مصورة تقدم صورا تفصيلية لما كانت عليه المسارح الكوميدية في العصور القديمة. ففي مقابر بني حسن مثلا وخاصة مقبرة الأمير خنوم حتب نرى رسوما تمثل رجلين يخرجان من باب، أحدهما له ملامح حكام الأقاليم والثاني يبدو كتابع له، والاثنان ينحنيان أمام ثلاثة أشخاص ارتدوا تيجانا مماثلة لتاج الوجه القبلي الذي يرتديه فرعون. مع فارق جوهري هو أن التاج هنا من البوص ومن ورق البردي، وهو الشكل الذي تحول بعد مرور سنوات طويلة إلى الطرطور الذي يرتديه المهرجون والأطفال في الموالد الشعبية حاليا.

الرسم الجداري بالمقبرة الفرعونية هو صورة للمسرح الذي كان يقدم خلال خمسة أيام، تبدأ برأس السنة أي مع فيضان النيل وهي الأيام الخمسة المسماة بأيام النسيء لأن التقويم الفلكي كان يحدد أيام السنة بـ 360 يوما ويترك خمسة أيام خارج الزمن، هي أيام أعياد رأس السنة، وهي أيضا ما كان يسمى في معبد الإلهة حتحور - ربة الموسيقى والرقص والمسرح - بأعياد النشوة.

ولنضع خطا تحت الكلمتين المستخدمتين في لغة المعبد الفرعوني: أعياد النسيء - أعياد النشوة، المعنى هنا واضح مع فرحة الفلاحين والعمال وسائر فئات الشعب بوفرة مياه النيل وبضمان مواسم زراعية مثمرة، فمع وفرة المحصول يعبر الناس عن فرحتهم، فيضحكون وينتشون.

ليس هذا فقط ما كان وراء أعيادهم، فحكام الأقاليم كانوا يرشحون مهرجا من بين أبناء الأقاليم، وغالبا كان هذا المهرج خادما بالمعبد، ويسمى "سم" كانوا يصنعون له تاجا من البوص هو الشكل الجنيني للطرطور وكانوا يستفتونه قائلين له "لو كنت حاكما أو كنت مسؤولا كبيرا ماذا كنت تفعل في هذه المشكلة أو تلك؟". فيبدأ المهرج في تقليد لكنة الحاكم ويبالغ في الإيماءات ويرفع كرشه ويمط شفتيه وهو عندما يفعل ذلك يُظهر على السطح ما هو "لا إنساني" في سلوك من بيده السلطة، وبذلك يبرز ما هو "غير طبيعي" و"غير بشري" و"غير سوي" في أنماط السلوك. كان ذلك يحدث في عيد النشوة وفي أيام النسيء وكان المعبد نفسه هو المسرح الكوميدي. لكن لماذا كان يحدث ذلك؟ السبب هو ضرورة "غسل" النفس البشرية مما علق بها من ضغوط وآلام منغصات، فالاحتفال هو غسل عام للنفوس البشرية لكي تستقبل الجماهير عامها الجديد وقد شطبت ما شوه إنسانيتها وحط من قيمتها طوال العام السابق.

أما في الدراما الإغريقية حينما تعرف عليها الفنان

فلم تكن تعني فنا بعينه.. بل كانت عبارة عن حركات متنوعة متباينة ومتغايرة أتى بها أفراد في احتفالات للتسلية أو طقوسية، وكانت خليطا عجيبا، فلم يكن لها صورة محددة، بل تمازجت فيها الحركات غير المنتظمة التي أتت بأشكال تبعث على الضحك، وقد عرفت هذه الحركات قديما باسم كوموس أتكا Comus Atteka.. وهو طقس شعبي تقيمه مجموعة من المهرجين العابثين ينتظمون في مواكب ويرددون الأغاني التي كانت منتشرة - لم يعرف اسم مؤلفها - وهي تتعلق بالإشادة بالإله ديونسوس، وقد عدلت تلك الكلمة في اللغات الأوروبية باسم Comedy وقد لبست فيها الجوقة ملابس حيوانات وطيور. إلا أن تلك العروض العشوائية ما لبثت أن قننت على شكل مسرحية لها حدودها وعرفت باسم المسرحية الساتيرية التي كانت تقدم مع الثلاثيات التراجيدية كنوع من التسلية بعد عرض مأساوي. ثم استقلت عن التراجيديا أو العروض الثلاثية وأصبح لها كاتب محترف متخصص، وكان أرستوفانيس هو الذي استقل بالكوميديا كفن له أصوله ومميزاته وأهدافه وأشكاله.

اعتمدت الكوميديا عند أرستوفانيس على خطوط خالف فيها قواعد المسرح الكلاسيكي القديم، وذلك حينما لجأ إلى إغفال الوحدات الثلاث في المسرحية الكوميدية.. كذلك نزل بالشخصيات من مكان العظمة إلى أدنى مرتبة، إلى الحضيض، حتى أن الكوميديا عنده جعلت خادم الإله باخوس في مسرحية الضفادع من أهم شخصياتها.. كذلك النزول باللغة الشعرية إلى الإسفاف وهي ظاهرة عامة لكل ملاهي هذه الفترة عند أرستوفانيس، وأهملت مسألة القدرية تماما واستعاض عنها بسلطان المنطق والعقل.. وقد تطرقت تلك الكوميديا في موضوعاتها إلى نقد الحياة عن طريق التصوير الكاريكاتيري.

على أن كوميديا الرومان اختلفت عن كوميديا الإغريق في أنها حرصت على الوحدات، وبالأخص على وحدتي المكان والزمان، حرصا شديدا.. وفيما عدا ذلك اتبع الرومان المنهج اليوناني نفسه. وقد لجأ الإخراج في المسرحية الكوميدية إلى إبراز المحسوسات على المسرح لكي يزيد من الجرعة الكوميدية مثل الأزياء التي كانت خشنة هزلية بمعنى الإسراف البين في ضيق الملابس وخصوصا عند الأفخاذ.. والأقنعة المبالغ في حجمها الكبير، وقد خلف أرستوفانيس حوالي إحدى عشرة مسرحية كوميدية حفلت بالإشارات غير الدمثة والأجزاء البذيئة.



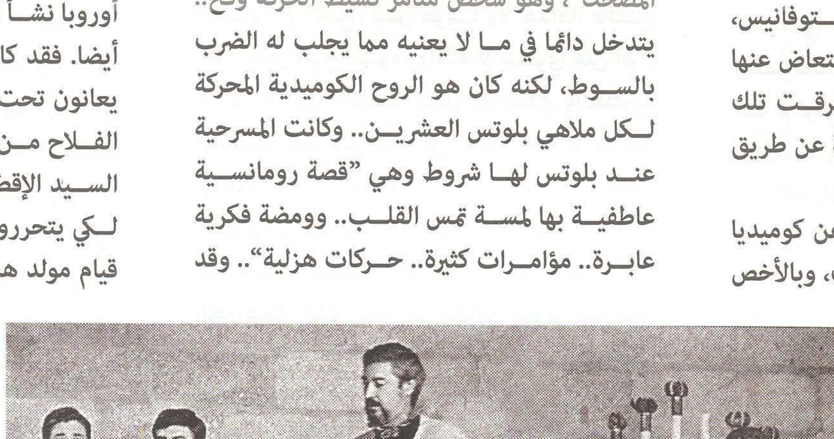
الشكل الجنيني للطرطور أصله مصري

أعقب بعض الكتاب الكوميديين بعد أرستوفانيس ومنهم فيلمون، ديفيلوس، بوسيديبوس.. وغيرهم، وعلى رأسهم ميناندر الذي ارتقى بفن الكوميديا عما كان عليه سابقا، وغير مفهومه ومدلوله وحلت الابتسامة محل الضحك الصاخب وشطحات الخيال.. وأدخل موضوعات جديدة على فن الكوميديا مثل موضوع الحب والميل بالهزل إلى نوع جديد، فسميت بالملاهي المحزنة، وذلك لأنه تأثر بالكاتب التراجيدي يوربيدز الذي لم يؤمن به إطلاقا أرستوفانيس، بل كان يهاجمه على طول الخط الكوميدي حتى أنه أنشأ له محاكمة علنية في مسرحية الضفادع، ولقد انتقلت الكوميديا في عهد ميناندر من مرحلة البطولة إلى المرحلة الواقعية، ومن المثالية إلى العادية، ومن المرحلة المتزمتة إلى العاطفة والمأساة، وكانت مسرحية هيلين نموذجا لكل هذه السمات.

ننتقل إلى عصر آخر وكاتب ترك بصماته في تاريخ الكوميديا الرومانية، وهو بلوتس الذي كتب للمسرح الروماني كوميديات جمعت بين أسلوب ميناندر وبعض عادات أرستوفانيس، فجاء أسلوبه مشوشا للحوار العادي وشخصياته نماذج بشرية مرسومة بصورة تقريبية أهمها شخصية "الرقيق المضحك"، وهو شخص متآمر نشيط الحركة وقح.. يتدخل دائما في ما لا يعنيه مما يجلب له الضرب بالسوط، لكنه كان هو الروح الكوميدية المحركة لكل ملاهي بلوتس العشرين.. وكانت المسرحية عند بلوتس لها شروط وهي "قصة رومانسية عاطفية بها لمسة تمس القلب.. وومضة فكرية عابرة.. مؤامرات كثيرة.. حركات هزلية".. وقد تميزت المسرحية في ذلك الوقت برفض عنصر المفاجأة تماما.. وقد كان ثمة كاتب آخر ولكنه يختلف عن بلوتس.. وهو تيرنس الذي أتى بكوميديا من نوع آخر أقرب إلى أسلوب ميناندر، فرأى أنه لا ينبغي من المسرحية الكوميدية إلا الابتسامة وبحساب حتى أن قيصر آنذاك أطلق عليه اسم نصف ميناندر فكان على العكس في أسلوبه من بلوتس.

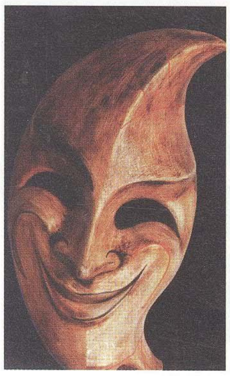
تنتقل الكوميديا إلى شكل آخر في إيطاليا.. هذا الشكل هو كوميديا الفن أو "الكوميديا دي لارتي"، وفي بداية القرن السابع عشر ومن خلال مسرحية "أركاديا المسحورة" والعروض التي كانت تقام في بلاط الأمراء والحوارات المرتجلة البعيدة عن التسجيل حيث تأتي بألفاظ وليدة اللحظة ولكن في حدود سيناريو متفق عليه.. حتى أنه لم يثبت أن تطابقت حفلتان من حيث الحوار، ولكن من حيث السيناريو فهو ثابت.. وكانت الشخصية النمط من مميزات هذا الشكل من المسرح الكوميدي "بنطلون تاجر البندقية.. الدكتور عالم من بدوا.. الكابيانو وهو جندي فخور.. الزايد وهو الخادم أو المهرج" وهذه الأنماط كانت تعرف من أزيائهم المسرحية وكان على كل شخصية او نمط أن يعد الكم الهائل من الألفاظ التي تناسبه.

مع مرور الزمن تحولت أشكال الفرح والضحك إلى ما يعرف حاليا بالكرنفال في أوروبا وفي أمريكا اللاتينية وخاصة البرازيل، ومع اضمحلال كيانات الحضارات القديمة انتقلت هذه التقاليد إلى الموالد الشعبية، ففي مصر كان المسرح الشعبي هو المسرح الذي يقام أثناء الاحتفال بالموالد، وفي أوروبا نشأ المسرح الكوميدي في ساحات الموالد أيضا. فقد كان الفلاحون إبان العصور الإقطاعية يعانون تحت وطأة الضرائب والقوانين التي تمنع الفلاح من الخروج من أرض إقطاعيته، وكان السيد الإقطاعي مالكا للأرض وما عليها، إلا أنهم لكي يتحرروا من هذه الضغوط كانوا ينتهزون قيام مولد هذا القديس أو ذاك فيقيمون ما يشبه المصطبة في ساحة المولد ويبدأ عدد من المهرجين ومن الممثلين في محاكاة الشخصيات التي تمثل السلطة، فيضحك الفلاحون لأن المهرج يحقق لهم بالإيماءة وفرط الحركة ومط الكلمات ما كانوا يضمرونه في لا شعورهم، أي أنه الثأر من الطغاة واستعادة التوازن الداخلي لمواجهة الحياة، وقد غسلت النفس مما علق بها طوال العام، تماما كما كان الحال في مصر الفرعونية وفي أعياد ديونيسوس باليونان وفي أعياد الساتورنال في كل أنحاء الإمبراطورية الرومانية.



كوميديا الرومان اختلفت عن كوميديا الإغريق





نجيب الريحاني

عصرنا ورسالة الكوميديا

الكوميديا إذن عبر العصور وفي كل بقاع العالم تمثل ضرورة لأنها أحد أبعاد الحياة الإنسانية أينما توجد، فالإنسان يحتاج إلى الاحتفال بالحياة أيا كان القدر المتاح له من هذه الحياة، ولن يتاح له هذا الاحتفال إلا بوجود الآخرين، فكما قال أرسطوطاليس "لا يستطيع أن يعيش وحده إلا بهيمة" ولذلك كانت النهاية المنطقية للبطل المغترب الوحيد السابح ضد التيار في كل التراجيديات هي سقوط البطل.

وفي المقابل يمكننا القول إن احتياج الإنسان للاحتفال بالحياة أيا كان القدر المتاح له منها هو ما يدفعه لأن يتحدى كل الظروف الصعبة التي تريد أن تقهره وتحط من شأنه، فيقهرها ولو إلى حين، فهي قيمة لاحدود لها للقدر المتاح له من الحياة، فتراه محتفلا باكتشافه الجديد احتفالا بهيجا ونبيلا يعينه على مواصلة الحياة والدفاع عنها إلى ما لانهاية. ولم تعرف البشرية لهذا الاحتفال صورة أروع من صورة الكوميديا التي تدافع في كل صورها المسرحية عن بقاء الإنسان وحقه الطبيعي المشروع في الفرح فوق كوكبه الصغير.

الكوميديا بكل أشكالها المعروفة والمتحققة، وبكل أشكالها التي لم تعرف ولم تتحقق بعد هي قارب النجاة من الطوفان، فمادام جوهر هذا الشكل المسرحي المسمى بالكوميديا مرتبطا بغريزة بقاء الإنسان وحقه في الفرح فستبقى ما بقي الإنسان، وهو لن يتنازل أبدا عن حقه في البقاء وحقه في الفرح، بل سيواصل تحقيق انتصارات صغيرة أو كبيرة بالفعل أو بالكلمات ضد كل ما يتعرض له من ضغوط وقهر ليزيحها عن كاهله ولو قليلا، ليشاركه أشباهه في كل مكان ويشاركهم فرحة كل انتصار في إطار احتفاليات الكوميديا. فالانتصارات الإنسانية ضد القهر هي سر الضحك والنهاية السعيدة التي ارتبطت بها الكوميديا وصارا دليلا عليها بميزاتها عن الأنواع المسرحية الأخرى، بل اختلط الأمر على البعض حتى اعتبرهما جوهر الكوميديا، ولتكن الضحكات طفولية صادرة من القلب تعكس دهشتنا أمام مفاجأة سارة أو تكن ضحكات صادرة من واقع الخيال. حمدا لله أننا أحسن من غيرنا. أو لتكن ضحكات السخرية من الجلاد حين ينهزم أمام ضحاياه، أو لتكن ضحكات الفرح بنصر حقيقي أو ممكن. فالضحكات ليست هي نفسها أبدا ولن تكون إلا إعلانا عن اكتشاف جديد وانتصار جديد للإنسان ضد قهره.

لا بأس أن تتوج انتصارات الكوميديا بالنهاية السعيدة التي اقترنت بها دائما كاحتفال منطقي بانتصار الإنسان. ولكن إذا كان ذلك الانتصار يمثل الجوهر الذي تسعى الكوميديا إلى اكتشافه وإيجاده فإنه يحتاج لكي يستكشف ويوجه إلى بناء مترام يحتل الانتصار فيه موقعه على نحو طبيعي تافه ملفق لا تُعلي من شأنه الضحكات، لأنها سوف تكون في هذه الحالة أيضا ضحكات تافهة وملفقة ولا تعلي من شأنه، كذلك النهاية السعيدة لأنها ستلقى المصير نفسه ولا تصبح أكثر من نهاية كاذبة معلقة في الهواء.

إذن فالضحك والنهاية السعيدة وحدهما لا يصنعان كوميديا جيدة، فالكوميديا شكل مسرحي يحمل كل ما شاء له فنانو الكوميديا من تقاليد الفن المسرحي. لينطلقوا بعد ذلك في مغامرة جديدة لغزو عقل الإنسان وقلبه، وقد تسلحوا بكل التقاليد والمعدات والحسابات التي تمكنهم من الانطلاق بفنهم إلى أبعد الحدود.

من صفات الشخصية الكوميدية إبراز عيوب أو نقص في تركيبتها، ولكنه نقص لا يشوه صورة الإنسان. وقد كان موليير هو صانع الفن الكوميدي الحقيقي في فرنسا وكل أوروبا، ولم تقم الكوميديا في الوطن العربي إلى من خلال ترجمات لمسرحياته. ويعرف أرسطو في كتابه "فن الشعر" الكوميديا بأنها محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة ولكن ليس بالمعنى الكامل للسوء، إذ إن المضحك ما هو إلا فرع من فروع القبح، فقوامها نوع من أنواع النقص أو القبح، ليس مؤلما ولا هداما، فالقناع الكوميدي قبيح مشوه، ولكنه لا ينطوي على ألم".

في عصرنا، عصر اختفاء البطل التراجيدي والعبقرية الفردية كطريق للخلاص أمام تراكم طوفان المعلومات واستحالة السير إلى الأمام إلا بتضافر الجهود والعمل الجماهيري.. في هذا العصر تتضاعف أهمية الكوميديا لأنها العمل الفني الجماهيري الذي يعبر عن تضافر جهود المسرحيين بل وتتسع ساحته في كثير من الأحيان للجمهور لكي يشارك هو أيضا في عمله الإبداع الجماعي. قد يرى البعض في ذلك تنازلا من المسرحيين عن الكثير مما تتضمنه التراجيديا من عظمة ونبل، ويقول قائلهم إن التراجيديا تواجه قضايا إنسانية شاملة وكلية وكونية بينما تواجه الكوميديا في الغالب قضايا إنسانية مرحلية وجزئية.

وردنا على ذلك أنه إن لم يكن عصر المثل الأعلى والمفهوم الواحد والموحد للبشرية قد انتهى فإن الكوميديا يمكن أن تصل إلى ذلك المثل الأعلى والمفهوم الواحد الموحد للبشرية، ولكن بأسلوبها الخاص المتفق مع روح العصر، فهي تسلك طرقا متعددة وتصل إلى هدفها على مراحل بدلا من أن تسلك طريقا واحدا وتصل إلى هدفها دفعة واحدة كما تفعل التراجيديا. فالكوميديا بانتصاراتها الجزئية هنا وهناك تشكل في مجموعها انتصارا شاملا على النحو الممكن أن يتحقق به أي انتصار شامل في عصرنا، وهي أكثر قدرة على التقريب بين البشر كما قال صمويل جونسون، فقد اختلف الناس كثيرا في الطريقة التي يعبرون بها عن حكمتهم، ولكنهم اتفقوا في الطريقة التي يضحكون بها. وأما عن العظمة والنبل فليسا بعيدين عن فن مسرحي يشبع احتياجا غريزيا في الإنسان، ويؤكد حقه في البقاء والدفاع عن حريته ضد كل صنوف القهر، ويؤكد أيضا حقه في الفرح.

تلك رسالة الكوميديا العظيمة السامية انطلاقا من المستوى البيولوجي ومرورا بالمستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، صعودا حتى أعلى المستويات الجمالية والروحية للوجود الإنساني. ودليلنا على أصالة رسالة الكوميديا غزارة الظواهر المسرحية الشعبية ذات الطابع الكوميدي في تراثنا العربي من المقامات وبخلاء الجاحظ إلى الحكواتي والسامر وشاعر الربابة إلى فناني خيال الظل والأراجوز إلى فناني الحلقة والبساط.

ألم تكن تلك الفنون وغيرها كثير تحظى بإقبال شعبي لا مثيل له، والسبب واضح لا يحتاج إلى كثير من التأمل، فقد كانت جميعها قادرة على انتزاع الجمهور ولو للحظات بعيدا عن ضغوط الواقع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فشعر الناس في هذه اللحظات بالحرية شعورا مفرحا، وأقبلوا على تلك الفنون حتى شكلت جزءا مهما من الوجدان الشعبي بقدر ما فرض الوجدان الشعبي على تلك الفنون صورا من صور همومه وطموحاته.

حقا لم ترفع جماليات صياغة هذه الفنون الشعبية إلى المستوى الذي يجعل منها فنونا خالدة نباهي بها العالم، ولكنها حفظت لنا كنوزا بتلقائيتها وصدقها وانتمائها العميق إلى الأرض والناس، ومنحتنا مخزونا ثقافيا فريدا من تراث المسرح الشعبي والمرتجل. كذلك فقد ظلت فنون المسرح الشعبي والمرتجل موجودة كمادة تراثية خام في عقول ووجدان من جاء بعد ذلك من فناني المسرح العربي ليكملوا المسيرة، وكما قال الدكتور علي الراعي في مقدمة كتابه "فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني": "وجد محمد تيمور أن "كشكش بك" ناجح واستخدم بعضا من أسلوبه ليصل بمسرحياته الاجتماعية إلى جمهور عريض، وعرف نجيب الريحاني كيف يوائم بين الكوميديا الشعبية وكوميديا المثقفين" ثم قال "لا شيء يبرر انعزال كتاب الكوميديا المثقفين عندنا عن كوميديا الشعب - ومن ثم عن الشعب نفسه، سوى عدم معرفتهم للتراث الكبير الذي يجمع للشعب - في هذا المجال - وهو التراث الفني".

هل تنتقل الكوميديا من التنوير إلى التغيير؟

أكد الدكتور الراعي أيضا "أن هذا العصر قد شهد ظاهرة تغلب فنون الكوميديا المختلفة على التراجيديا، وأصبحت الكوميديا بهذا فن الحاضر، وهي ستزداد أهمية وقوة في المستقبل إذ تتوالى انتصارات الإنسان على البيئة وعلى نفسه، مما يفتح بابا للتفاؤل - جوهر الكوميديا - هو أوسع الأبواب". والأستاذ الدكتور على الراعي هو الناقد العربي الكبير الذي أحاط علما بفنون المسرح الغربي ثم تصدى ببحوثه القيمة المستفيضة لقضية تأهيل المسرح المصري والعربي حتى أصبح أهم رواد النقد والتنظير المسرحي في هذا المجال، وصار المرجع الذي لا غنى عنه لكل من يهتم باتجاهات التجديد في المسرح العربي. ولكن ليسمح لنا بالاختلاف معه في قضيتين جزئيتين أولاهما تشخيصه لانعزال كتاب الكوميديا المثقفين عن كوميديا الشعب وإرجاع ذلك إلى جهلهم بالتراث، والثانية اعتباره التفاؤل جوهر الكوميديا.

إن التراث الشعبي جزء من الذاكرة الجمعية، وهو يحتل مكانا من وعي المثقف وغير المثقف شاء أم أبى، ولكن ما يدفع ما أسماهم بالكتاب المثقفين بعيدا عن كوميديا الشعب وبالتالي عن الشعب نفسه هو عدم تصديهم أو اختيارهم لموضوعات تمس هموما شعبية مما تشغل الجمهور، فلا يجد الجمهور شيئا من نفسه أو من همومه في أعمالهم فيبتعد عنها.

وأما عن تلك الانتصارات التي يحققها الإنسان على البيئة وعلى نفسه في عصرنا مما يدعو إلى التفاؤل فهي لا تخصنا كثيرا، إذ هي تحدث بعيدا جدا عن عالمنا العربي الذي يواجه في الوقت نفسه الذي تحدث فيه تلك الانتصارات قهرا وضغوطا لا قبل له بها، ومع ذلك فإن الكوميديا تغلب - كما قال - على إنتاجنا المسرحي القومي بعيدا عن تفاؤل ذلك العالم البعيد إن وجد حقا، لتؤكد أن جوهر الكوميديا بأنواعها المتعددة الاجتماعية والسياسية والتراثية والفلسفية والشعبية والمرتجلة والشاملة، ليس إلا نوعا أو آخر من الصراع ضد كل صنوف القهر لإزاحته عن كاهل الفنان والمتفرج، ليذوقا معا طعم النصر ولو للحظات تساعدهما على مواصلة الصراع اليومي من أجل البقاء وتأكيد حق الإنسان في الفرح والاحتفال بالحياة.

هذا على سبيل المثال ما فعله توفيق الحكيم في "الأيدي الناعمة" ونعمان عاشور في "الناس إللي تحت"، وسعد الدين وهبة في "سكة السلامة"، ورشاد رشدي في "بلدي يا بلدي"، ولطفي الخولي في "القضية"، وميخائيل رومان في "الوافد" وعلي سالم في "أنت اللى قتلت الوحش".

وإذا كان من أشرنا إليهم من كتاب الكوميديا الشعبية في مصر وغيرهم قد شاركوا في رسم الصور المسرحية لهذه الكوميديا عن رؤى متعددة، فقد ساروا جنبا إلى جنب مع مخرجي الكوميديا المبدعين بأجيالهم المتعاقبة مثل زكي طليمات - وفتوح نشاطي - وكمال يس - وعبد الرحيم الزرقاني - ونبيل الألفي - وسعد أردش - وجلال الشرقاوي - وكرم مطاوع - وحسن عبدالسلام - وسمير العصفوري... وغيرهم. وأما ما يعد ثروة قومية بحق فهم نجوم الكوميديا من الممثلين المبدعين من الريحاني والكسار إلى عادل إمام وما بينهم وما بعدهم مما يقصر عن ذكره هذا المقام، وإن كانوا جميعا قد حققوا من الشهرة بين شعوب الدول العربية ما يحسدهم عليه نجوم كرة القدم في بلادنا.


عادل إمام

وإذا كانت أهمية ارتباط الكوميديا المصرية والعربية بجذورها الممثلة في تراث المسرح الشعبي قد وجدت منظرين كبارا لها في مصر والعالم العربي مثل توفيق الحكيم - ويوسف إدريس - وعلى الراعي من مصر، وطاهر قيقة من تونس وعبدالله السنوسي والطيب الصديقي وأحمد الطيب العلج من المغرب، فإن ما تحقق بجهد المبدعين من كتاب مخرجين وممثلين ومصممي ديكور وموسيقى مسرحية... إلخ في مجال الكوميديا العربية حتى حظيت بما تحظى به الآن من شعبية هائلة، لهو الدليل العملي السابق واللاحق على صدق هذا التنظير.

لكن الكوميديا العربية في مصر وفي البلدان العربية الأخرى - هذا الكم الهائل من الإبداع - لم تعد مسرحا شعبيا في اتجاه واحد، وإنما أصبحت مسرحا شعبيا متعدد الاتجاهات يركز كل اتجاه فيه على خاصية أو أخرى من خواص الكوميديا الشعبية. وأرجح أنه يوم تنمو وتمتد كل تلك الاتجاهات الفنية حتى تلتقي بفضل المشاركة الشعبية، سوف يثمر لقاؤها عن كائن جديد يطمع جميع المسرحيين في الوصول إليه وتأكيد عطائه الخاص على خريطة العالم، ألا وهو الكوميديا العربية.

أذكر في حديث عابر منذ سنوات مع الكاتب المسرحي علي سالم حول مسرحية "مدرسة المشاغبين" قوله إنه لا يعرف مسرحيته كما كتبها إلا في الأسبوع الأول من العرض، وأما بعد أسبوعين أو ما يزيد قليلا فهو لا يرى في ما يراه ويسمعه منها شيئا مما كتبه بفعل ارتجال الممثلين. وقد أثارت هذه الظاهرة عاصفة من النقد ضد خروج الممثلين على النص ما زال يتردد صداها إلى الآن.


كان تعريف أرسطو للكوميديا هو الأقرب لحقيقتها

لكن لو تأملنا تلك الظاهرة بشيء من الهدوء وميزنا بالفعل الحق من الباطل والارتجال المفيد من الارتجال المخل، وإذا نظرنا قليلا إلى الوراء لوجدنا أصول هذه اللعبة، فلكل لعبة أصول ومنها الارتجال بما فيه تجربة الارتجال في المسرح الشعبي، ذلك المسرح الذي يتيح للشخصية المقهورة أو الواقعة تحت ضغط شديد فرصة ارتجال بعض ما يزيح عن كاهلها شيئا مما تعانيه من قهر أو ضغوط، وربما كان شيئا من ذلك بعض ما ارتجله تلاميذ مدرسة المشاغبين للتخلص من ضغط المدرسة والناظر، وربما لذلك السبب حظي أولئك التلاميذ بتعاطف شعبي واسع وإعجاب متزايد حتى أصبحوا من أهم نجوم الكوميديا الآن في مصر والوطن العربي.

هذا يقودنا إلى قضية محورية تتعلق ببعض الأساليب الفنية المقترحة لتأصيل الكوميديا العربية، تتلخص في الدعوة إلى استلهام الأساليب وجماليات الكوميديا الشعبية لتطوير أسلوب طرح قضايانا المعاصرة وإكسابها طابعا حيا ومميزا، فالكوميديا الشعبية كما عرفتها بلادنا هي كوميديا النماذج البشرية والأنماط الشعبية الشبيهة بما عرف في الغرب باسم «كوميديا دي لارتي» وهي مثلها تتيح للارتجال المنظم مساحة كبيرة تمكن الجمهور والمشاهد من المشاركة في عملية الإبداع المسرحي، فترتفع الكوميديا على هذا النحو في وظيفتها لتنتقل مهمتها من مجرد التبصير والتنوير لتصل إلى آفاق التحريك والتغيير.

ولكن بينما يرى التربويون والأخلاقيون التقليديون والأيديولوجيون في سلوك التلاميذ المشاغبين عملا مشينا واستخفافا بالمثل العليا، يرى فنانو المسرح المرتجل في سلوكهم ممارسة حق طبيعي لكل من يقع تحت طائلة القهر إلى سوء الفهم.. فكيف نوفق إذن بين الدعاة إلى الكوميديا الأخلاقية أو التربوية، وبين الدعاة إلى المسرح المرتجل الذي يريد أن يطلق للفنان الإبداع بل ويريد أن يطلق العنان لجمهور المشاهدين أيضا لكي يتحول ذلك الجمهور المتلقي السلبي إلى جمهور مشارك في الإبداع المسرحي؟

وإذا كانت الرقابة تستطيع أن تقوم بدور الوصي على الفنان المسرحي فتمنع هذا القول وتسمح بذلك، أو تمنع هذا القول اليوم لتسمح به غدا، فماذا يمكن أن تفعل الرقابة في حوار مفتوح متبادل بين المنصة والجمهور في مسرح يدعو إلى أعلى درجة من درجات الارتجال، وبتعبير آخر المشاركة التي يتحول فيها جمهور المشاهدين إلى جمهور مبدعين؟

مأخوذ عن رواية فرنسيس سكوت الصادرة عام 1925 وقدمت في السينما 5 مرات

«جاتسبي العظيم» .. والحلم الأمريكي

لخارطة السينما العالمية حاليا ثلاثة اتجاهات حسب تصنيف الدراسات السينمائية والنقدية. الاتجاه الأول هو السينما التجارية المملوكة لكبار الرأسماليين العالميين، التي تعتمد في موضوعاتها على قصص التشويق من أفلام حركة ورعب وغيرها، وتستطيع إثراء شباك التذاكر، ويمكن تسميتها بالتعبير الشهير «سينما الشباك»، وهي الأفلام التي تعرض الآن على الشاشات حول العالم والتي تمثل أحدث الاتجاهات السينمائية اليوم، وهي سينما لم تعد تقدم مجرد أفلام تحمل التطور التقني المذهل لتلك النوعية من السينما، بل صارت تحمل التطور «الفكري» الثقافي والفني للسينما بشكل عام، ولتلك النوعية بشكل خاص، فالإثارة والتشويق ربما يكونان في كثير من أفلام تلك النوعية، لكن بعضها – وهو قليل – يحمل فكرا سينمائيا معينا وثقافة عصر بأكمله، وهو عصرنا الذي نعيش فيه المتعطش إلى البطولة الغائبة، وبالتالي يستحق الرصد بالتحليل والنقد والمتابعة. وقد اخترنا نموذجا لها كتبنا عنه وهو الفيلم الأشهر والأحدث ضمن سلسلة أفلام جيمس بوند «سكاي فول».

أما الاتجاه الثاني في السينما العالمية حاليا فهو يمثل السينما التي تتناول في موضوعاتها الطبقة الارستقراطية الرأسمالية، بينما تأتي سينما الاتجاه الثالث مشغولة بالطبقات المعدمة، وهي الأفلام التي تعكس حياة الشخصيات المهمشة بصراعها مع الحياة والوجود ومحاولة إثبات الذات ضد التهميش، سواء التهميش الاقتصادي للفقراء أو الاجتماعي للنساء أو الأقليات في مجتمعات العالم الثالث أو الثاني أو حتى العالم الأول.

د. ملاك نصر

ناقد سينمائي - الكويت





يمثل جاتسبي نموذج للطبقة الرأسمالية



يسرد الفيلم قصة كفاح شاب فقير

اخترنا في دراستنا هذه الاتجاه الثاني من خارطة السينما العالمية الحالية، وهو الاتجاه المعني بالطبقة الرأسمالية في صراعها وكفاحها على سلم القمة، وفي انحداراتها من على سلم القيم في بعض الحالات.. لكنها طبقة، وإن كانت أقلية مقارنة بالطبقة الكادحة العريضة أو حتى الطبقة المتوسطة، تستحق الكثير من الاهتمام والدراسة لأنها طبقة محركة للحراك الاجتماعي مؤثرة في مصائر الملايين داخل المجتمع المعاصر القائم أولا وأخيرا على الاقتصاد الذي أصبح سلطة ثانية بعد الإعلام حسب الدراسات الإنسانية والاجتماعية.

واحد من هؤلاء الممثلين لتلك الطبقة الرأسمالية هو شخص رأسمالي شغل الكثير من الأعمال السينمائية بعد أن حاكت قصته الخيالية رواية أمريكية صارت من كلاسيكيات الرواية الأمريكية العالمية، بل من كلاسيكيات ثقافة الجماهير هناك. ذلك الشخص أو البطل الرأسمالي هو جي جاتسبي وطبعته السينمائية الجديدة التي تعرض حاليا في دور السينما العالمية والعربية «جاتسبي العظيم».

صورت الرواية العظيمة «جاتسبي العظيم» منذ صدورها حتى الآن خمس مرات على الأقل حملت جميعها العنوان الأصلي للرواية. الفيلم الأول أنتج العام 1926 كفيلم صامت من بطولة وارنر باكستر ولويس ويلسون ووليم بويل ومن إخراج هربرت برنون. الفيلم الثاني كان العام 1949 للمخرج إليوت نغنت، ولعب دور البطولة فيه ألن لاد، وبتي فيلد، وشيلي وينترز.

الفيلم الثالث أنتج العام 1974، وكان من إخراج جاك كلايتون، وهو الفيلم الأكثر شهرة، أدى روبرت ريدفورد دور جاتسبي، ومثلت مايا فارو دور ديزي بوكانان، أما سام وترستون فأدى دور نك كاراويه، وكتب السيناريو فرانسيس فورد كوبولا. لكن حسب رأي النقاد فإن فيلم العام 1949 كان أكثر إخلاصا في تصوير الرواية وحبكتها، على رغم مهارة كوبولا وكلايتون. في هذه النسخة من الفيلم كان قد عهد في بادئ الأمر إلى الأديب الأمريكي ترومان كابوت لكتابة السيناريو، لكنه صور كلا من نك كاراويه وجوردن بيكر على أنهما شاذان جنسيا, لكن لسبب أو لآخر استبعد كابوت من كتابة السيناريو ليتولى كوبولا كتابته من دون أن يتطرق إلى قضية الشذوذ.

الفيلم الرابع أنتج العام 2000 لكنه لم ينتج للسينما وإنما كان فيلما تلفزيونيا من بطولة توبي ستيفانز وبول رود وميرا سورفينو.

وأخيرا، وفي العاشر من مايو هذا العام صدرت المعالجة السينمائية الخامسة الجديدة لهذه الرواية العظيمة أعظم من شخصية بطلها، ولكن بميزانية أضخم وصلت إلى 100 مليون دولار وافتتح بها مهرجان كان السينمائي الأول على مستوى العالم، مع تقنيات ثلاثية الأبعاد أدخلت على بعض مشاهد الفيلم. قام بدور «جاي جاتسبي» ليوناردو دي كابريو، وكاري موليجان في دور ديزي بوكانان، وجويل إجيرتون في دور توم بوكانان، وتوبي ماغواير في دور نك. ألف موسيقى الفيلم الموسيقار كريغ أرمسترونغ، وأخرجه وكتب السيناريو له المخرج الذائع الصيت باز لورمان في تحد فني كبير له بعد نسخ سينمائية عديدة قائمة على رائعة روائية خالدة بالاسم نفسه.

لكن قبل أن نتعرض لهذا الفيلم المهم فنيا وثقافيا، علينا أولا أن نلتفت ولو قليلا إلى الرواية المهمة المأخوذ عنها هذا الفيلم، وهي تحمل العنوان نفسه الذي حمله الفيلم «جاتسبي العظيم»، فماذا عن تلك القصة التي ألهمت السينمائيين والكتاب بل والدارسين والباحثين على الدوام؟

الرواية الأصل.. وثيقة أدبية حية

«جاتسبي العظيم» رواية صدرت منها الطبعة الانجليزية الأولى بالولايات المتحدة الأمريكية في أبريل العام 1925 للمؤلف الأمريكي الأشهر فرنسيس سكوت فيتزجيرالد ممثل عصر الازدهار أو بداياته في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث فترة العشرينيات من القرن الماضي. وهي رواية تعتبر من أهم كلاسيكيات الأدب الأمريكي وإحدى أهم الوثائق الأدبية التي أرَخت لعقد العشرينيات، وهي مرحلة مفصلية شكلت نقطة تحول في حياة الأمريكيين، أخلاقيا وماديا واجتماعيا، هذه المرحلة أطلق عليها مؤلف الرواية نفسه فيتزجيرالد اسما له دلالاته الكبيرة «عصر الجاز»، فأصبح هذا الاسم في ما بعد المصطلح المعتمد في الدوائر الأدبية والأكاديمية والثقافية الأمريكية أو لكل دارس للتاريخ الثقافي الاجتماعي الأمريكي.

هذه الرواية تدرج كثيرا على قوائم أفضل عشر روايات كتبت باللغة الإنجليزية في الأدب الحديث. ومن المؤشرات الأخرى على منزلة هذه الرواية استمرار الكتاب وكتاب السيناريو والصحافيين والسياسيين الأمريكيين على الاقتباس من عباراتها والاستشهاد بجملها في مناسبات عديدة. وقد تناولت هذه الرواية مرحلة «عصر الجاز» من عمر الولايات المتحدة الأمريكية، فماذا عن تلك المرحلة التاريخية الاقتصادية الاجتماعية الثقافية المهمة حيث أمريكا العشرينيات من القرن الماضي؟

حكاية عصر الجاز.. حكاية جاتسبي

تدور قصة الفيلم في فترة العشرينيات من القرن الماضي داخل الولايات المتحدة الأمريكية حول شخصية المليونير الغامض جاي جاتسبي (ليوناردو دي كابريو) وسلوكه ومصيره، وعلاقة جاره نك (توبي ماغواير) الشاب الطموح البسيط الذي نشأ وترعرع في غرب أمريكا، ثم اصطدم بحياة الرفاهية والفخامة التي يعيش فيها جاتسبي بعد أن انتقل إلى نيويورك ليبحث عن عمل هناك، يقوم نك بدور الراوي للأحداث أيضا في الفيلم، بل للوصف البليغ للمشاعر والآراء والانطباعات والأحكام التي كتبها الأديب في قصته الأصلية حكما وتقييما للبطل جاتسبي، حيث يحكي نك قصة لقائه مع جاتسبي في «عصر الجاز» أو فترة الترف والصخب المالي والمادي من القرن الماضي بأمريكا بعد أن صار مليونيرا رأسماليا ومن أثرى الأثرياء في المجتمع آنذاك، مجتمع العشرينيات الأمريكي الصاعد رأسماليا بقوة جبارة جرفت الكثير من القيم والمبادئ الأصيلة التي قام عليها أساسا هذا المجتمع. لكن أمريكا صارت تواجه - آنذاك - «عصر الجاز» الذي بدأ مع نهاية الحرب العالمية الأولى (1918)، بعد رواج موسيقى الجاز مباشرة (لذلك ارتبط اسم تلك الحقبة الزمنية والمرحلة الاجتماعية بموسيقى الجاز) عندما أخذ الاقتصاد الأمريكي يحقق أفضل أداء له بمعدلات غير مسبوقة من النمو. واستتبع ذلك دخول الولايات المتحدة الأمريكية عصر الوفرة بل الرفاهية الاقتصادية والاجتماعية. وهو عصر ذهبي براق مترف تشوبه علامات التبذير والرخاء والسعي وراء المتع الحسية والتسلية المتطورة دائما من ناحية، مع دخول المخترعات الحديثة كالسيارة والتلفون والنقل الجوي وغيرها التاريخ البشري لأول مرة على الخط داخل أمريكا والعالم الغربي أيضا من ناحية أخرى.



تدور أحداث الفيلم في فترة العشرينيات من القرن الماضي

لذلك، من خلال تصرفات المليونير الجديد جاتسبي كنموذج للطبقة الرأسمالية الصاعدة مع عصر الوفرة أو «عصر الجاز»، وكنموذج مجسد لعصر الجاز بكل معانيه، يرصد الفيلم مظاهر للتغيرات التي طرأت على حياة الفرد الأمريكي، سواء كانت سلبية أو إيجابية. فالتغيرات السلبية تتمثل في الاختلال في ميزان وسلم القيم الأمريكية التقليدية وانتشار العصابات والجريمة المنظمة والفساد، وإطلاق العنان لحرية التعبير الفردي إلى حد انفلات الحرية الشخصية من إطاراتها وبروز النزعة الفردية بقوة مع تعرض نظام القيم الاجتماعية للتداعي أكثر فأكثر. وأما التغيرات الإيجابية فتتمثل في بزوغ فجر الاختراعات «الحديثة»، وبدايات تحقيق المساواة للمرأة بالرجل حيث بداية الحركات النسائية وإعطاء المكانة للمرأة وقضية تحررها، لذلك تأتي المرأة في الفيلم كنوع اجتماعي يعكس روح «عصر الجاز»، فكيف عكست تلك الروح بشكل سلبي في مجمله؟

المرأة.. المال أو الاسترجال

ملمح آخر من ملامح «عصر الجاز» وهو عنصر المرأة، فالنساء في فيلم «جاتسبي العظيم» لهن ملامح اجتماعية ونفسية وأخلاقية تعكس القيم المادية أكثر منها الروحية والأخلاقية.. ويأتي ذلك تصديقا وتماشيا مع الرواية الأصلية للفيلم التي احتلت فيها النساء نصف صفحات الرواية، فهنالك ديزي حبيبة جاتسبي المتزوجة من توم بوكانن، ولاعبة الغولف جوردن بيكر صديقة ديزي التي تستأثر باهتمام الراوي نك كاراويه، كذلك هناك ميرتل عشيقة توم بوكانن، وجميعهن صورن في الفيلم إما ساذجات ذوات ثقافة ضحلة هدفهن المال فقط لا غير، وإما قويات الشخصية إلى درجة الاسترجال والتشبه بالرجل، أو متحررات يخدعن أزواجهن على أرضية من بدايات التفسخ الاجتماعي الذي واكب السعة الاقتصادية وبحبوحة العيش.

الحلم الأمريكي.. والحب المستحيل

من مفارقات القدر والظروف الاجتماعية والثقافية آنذاك أن يحقق البطل الشاب حلم الثروة لكنه يعجز عن تحقيق حلم الحب! بل يتحول حبه هذا إلى الحب المستحيل، ذلك أن الحلم الأمريكي بالثروة والنفوذ هو من جملة ما ينعاه الفيلم بل يدينه، حيث اللهاث وراء النجاح والمال والمتع الحسية العابرة، الحلم الأمريكي كما يصوره الفيلم من خلال شخصياته خاصة البطل «جاتسبي» يعني الوصول إلى حالة من الغنى والرفاهية والسلطة أيضا والتحرر من الفقر والعوز، لكن هذا الحلم الأمريكي يقف عاجزا أمام تحقيق أبسط الأمنيات والاحتياجات الإنسانية الأهم: الحب السوي الحقيقي المشبع للنفس والقلب. فهو حب مزروع بين أشواك التفسخ في نظم القيم الاجتماعية والدينية بعد أن كانت نظما تتسم بكثير من المحافظة والتدين اللذين يرجعان في أصولهما إلى المهاجرين الأوائل: الآباء الحجاج أو الطهرانيين الذين أتوا من إنجلترا إلى شمال أمريكا على متن الباخرة «مي فلاور» العام 1620 فرارا من اضطهاد الكنيسة الإنجليزية (الإنجليكانية) التي أسسها الملك هنري الثامن (1491 - 1547) لتبرمهم من كنيسة يرأسها الملك وتديرها الدولة، باحثين عن بقعة من الأرض ليبنوا عليها مجتمعا متدينا ورعا يتيح لهم ممارسة عقائدهم الدينية بحرية، فكانت أمريكا هي وطنهم المنشود الجديد. لذلك، ليس غريبا أن يفشل الرجل الرأسمالي الجديد في المجتمع الأمريكي في امتلاك حبه لفتاة أحلامه القديمة على رغم امتلاكه لكل ما حلم به من جاه ومال وسطوة حياة رغدة.

فالفيلم يسرد بأسلوب خاص مؤثر قصة جاتسبي بقلبه غير المشبع كقصة كفاح ومثابرة للشاب المعوز، فهو جاتسبي الطموح المغامر صاحب الإمكانات الواعدة الذي يعبد الثروة والذي يصل إلى حلمه الأمريكي، لكنه يفشل في الزواج من الفتاة التي فتنته في الماضي حتى بعد أن أصاب حظا من الثراء فاحشا! على الرغم من كل محاولاته المضنية ليقدم ثروته أعز ما يملك لأعز إنسانة له في الوجود، كذبيحة حب تحت قدمي تلك الشابة الفائقة الحسن التي كان متيما بها أثناء أدائه الخدمة العسكرية في الجنوب، وكأن الحلم الأمريكي كان وهما جميلا طالما أنه لم يحقق السعادة الحقيقية لصاحبه.

ماذا يفيد الإنسان.. إن خسر نفسه؟!

وتنتهي حكاية الفيلم التي تدور حول استحواذ وسيطرة فكرة واحدة على وجدان البطل بمأساة، وكأن الفيلم ينتقد بأسلوب غير مباشر الساعين وراء تحقيق الحلم الأمريكي (المال والجاه) الذي تلخصت فكرته أن الولايات المتحدة هي أرض الفرص التي يمكن فيها لأي مهاجر أن يصيب قدرا من النجاح والثروة إن حاول وحارب وصارع ليس الآخرين فقط بل نفسه وأخلاقياته أحيانا! فربما يكسب العالم بكل مادياته لكنه يخسر نفسه!

وتنتهي الأحداث في دراما مؤثرة آسرة، وتبقى تأملات الراوي نك كاراويه في ذلك المساء الأخير على ساحل «وست إيغ» وهو يتطلع من الشاطئ إلى قصر جاتسبي الذي بات مهجورا، وهو القصر الذي كان يضج يوما بالرقص والأصدقاء والغناء والموسيقى والبذخ والنساء، فتبقى تأملاته بمنزلة مرثاة حزينة تنعى السعي المحموم إلى الحلم، حلم المال، حلم السيطرة والنفوذ والقدرة والقوة، أو الحلم الأمريكي.. ونكتشف مع نهاية الفيلم أن «جاتسبي العظيم» لم يكن عظيما!

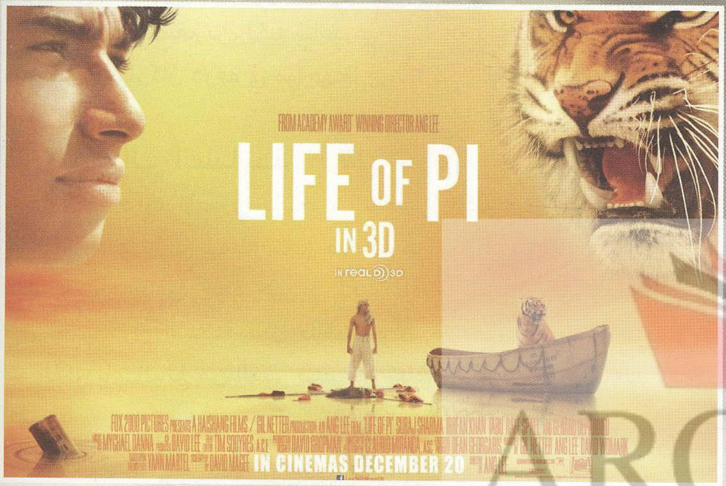


النساء في «جاتسبي» لهن ملامح اجتماعية ونفسية وأخلاقية تعكس القيم المادية

الفيلم حصد 4 جوائز أوسكار .. والرواية تصدرت قائمة الأكثر مبيعا

Life of pi

الحياة كجزيرة طافية



في العام 2010 أرسل الرئيس باراك أوباما رسالة إلى الكاتب والروائي الكندي إيان مارتيل مؤلف life of pi والحاصل على عدة جوائز عنها، منها الجائزة العالمية للرواية وbooker mang العام 2002، كانت الرسالة تحوي ملاحظة حول الرواية بأنها: «دليل وإثبات أنيق عن وجود الله، منح الحكاية مصدر قوتها».

جيهان عبدالعزيز
ناقدة - الكويت

الرواية التي نشرت الطبعة الأولى منها في سبتمبر2001 والتي تصدرت قائمة الكتب الأكثر مبيعا بمعدل قدره ستة آلاف نسخة، مثلت إغراء لصانعي السينما والعاملين عليها بهوليوود لنقلها من الورق إلى شاشة السينما، لتتحول الكلمات والعبارات إلى حيوات متجسدة، بشخوص لها ملامح وأصوات وأحلام وعذابات، ليتحول الخيال الروائي إلى فانتازيا لونية وصوتية تملأ أفق شاشة كبيرة، بل وتحمل الجمهور فعليا داخل الصورة والأحداث حين يكون القرار الإنتاجي والإخراجي باعتماد تقنية 3d أو الصورة الثلاثية الأبعاد.

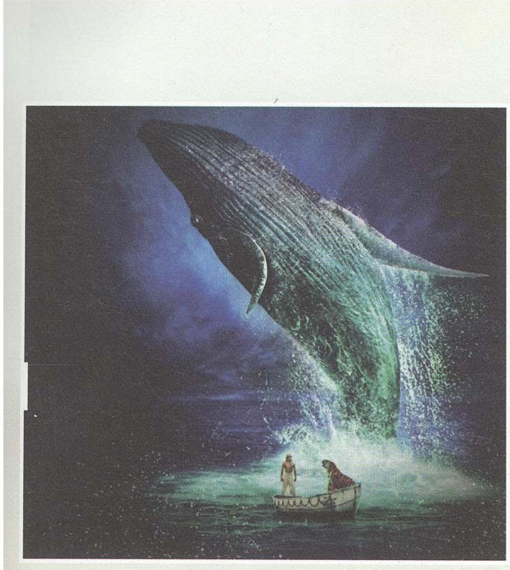
لذا لم يكن مفاجئا لمترقبي جوائز الأوسكار هذا العام، فوز life of pi العمل السينمائي الأكثر إثارة للدهشة والإعجاب بنصيب الأسد من الجوائز، حيث حصد أربع جوائز هي أفضل إخراج، أفضل تصوير سينمائي، أفضل مؤثرات بصرية وأفضل موسيقى تصويرية.

الهدف هو حب الله

تبدأ أحداث الفصل الأول للرواية، باللقاء بين كاتب كندي مغمور "إيان مارتيل" يحاول متعثرا كتابة روايته الثانية بينما لم تحظ روايته الأولى باستحسان النقاد. يقول الكاتب في وصفه لذلك "قد تكون كل العناصر متكاملة لنجاح العمل الروائي، ومع ذلك لا ينجح ذلك العمل لافتقاده شيئا يشبه الروح أو الطاقة / الجدة الأصالة التميز" وفي رحلته للبحث عن إلهام روائي متميز تقوده رحلته إلى الهند حيث الشرق السحري، فيقع في أسر قصة الفتى الهندي الصغير (باي) ومغامرته العجيبة في قارب نجاة صغير مع نمر بنغالي في وسط المحيط الهادي. باي الذي أصبح راشدا الآن صار مهاجرا كنديا بعد نجاته من الغرق، تلك الصدفة الأخرى تجعل الكاتب يعود أدراجه إلى كندا كي يلتقي باي ويسمع منه قصته العجيبة.

هنا يمسك باي الراشد - الذي أدى دوره الفنان الهندي عرفان خان - بزمام الحكي، ويعود بذاكرته إلى أيامه الأولى في بلدته الهندية بونديتشيري التي كانت تعد مقاطعة هندية فرنسية، يحكي عن بيوتها البيضاء النظيفة، عن حديقة النباتات، وحديقة الحيوانات التي أضافها والده إلى المدينة، مدرسته المسيحية، وعن اسمه الغريب بيسين موليتور باتيل الذي استمده من اسم حمام سباحة فرنسي، ومن مهارته في السباحة التي اكتسبها من معلمه وصديق والده بطل السباحة الهندي ماماجي.

لكن الاسم يتحول إلى لعنة تطارد الفتى الصغير في المدرسة حين يبدأ التلاميذ وحتى الأساتذة بمناداته بيسينغ أي البتول. يتغلب باي على تلك اللعنة حين ينتقل إلى مدرسة ثانوية جديدة فيكتب اسمه على السبورة أمام الأساتذة ثم يختصره إلى الرمز الرياضي المعروف باي، وتنجح حيلته ليناديه الجميع بعدها باي باتيل لكن قصة باي ومغامراته كانت في بدايتها حيث يعتنق، وهو الفتى الهندوسي المولد والنشاة والطقوس، ديانتين أخريين هما المسيحية والإسلام معبرا عن عدم إحساسه بالتناقض لاعتناقه ثلاث ديانات في وقت واحد، متسلحا بمقولة المهاتما غاندي "المهم هو حب الله" جوابا حمله بداخله واستمر معه حتى بعد مغامرته المخيفة مع الطبيعة ضائعا تائها على متن مركب صغير بصحبة نمر بنغالي ضخم/ معلقا على حكايته ومغامرته قائلا "هي حكاية ستجعلك تؤمن بالله".





المخرج أنجي لي

شخوص وقصص تغير الحياة

الدروس التي تلقاها باي في نشأته كانت كثيرة، والشخوص التي غيرت حياته أيضا، ماماجي معلم السباحة، الكاهن الهندوسي/ القس المسيحي/ والخباز المسلم الصوفي/ وأخيرا والده العلماني الذي لم يكن نباتيا كزوجته وابنيه، لم يكن ممارسا لطقوس الهندوسية، كان إيمانه المطلق بالعلم والتجربة، بالدواء وليس بالدين، صاعقا من حوله من متدينين بقوله "الأديان ظلام"، الأب العملي جعلته رغبته في الحياة الكريمة له ولأسرته يتحول تبعا لتحولات المجتمع السياسية والاقتصادية، فمن مالك فندق، إلى مالك إحدى حدائق الحيوان، ثم مهاجر إلى كندا، لكنه يخشى على ولده باي من روحانيته المفرطة وتسامحه الشديد، فيقوم بتعليمه هو وأخيه الأكبر رافي درسا عمليا لن ينسياه أبدا عن الطبيعة الوحشية للحيوانات، وذلك حين يجعلهما يشاهدان بأنفسهما أحد نمور الحديقة وهو يفترس عنزة صغيرة، المشهد كان صادما ومخيفا للصغيرين، لكنه ساعد على عدم انخداع باي بنظراته للحيوانات وتعاطفه معها، كان درعه في مواجهتها وحيدا على مركب نوح.

من الورق إلى الشاشة

يتخذ الأب قراره المصيري بالهجرة الدائمة إلى كندا، فيحمل أسرته وبعض حيوانات حديقته إلى سفينة شحن ضخمة تعبر بهم مياه المحيط الهادئ صوب عالم جديد ومغامرة حياة جديدة، لكن عاصفة شديدة تغير مخططاته حين تتسبب في غرق السفينة بكل طاقمها والأسرة أيضا، فيكون الناجي الوحيد هو الفتى باي البالغ من العمر ستة عشر عاما، وبعض الحيوانات التي فتحت أقفاصها.

يقول الراوي واصفا مشهد الغرق: "تفرجت على الطبيعة وهي تؤدي أروع عروضها، المنصة ضخمة، البرق دراماتيكي وكأنه ضوء من الجحيم، الكومبارس كثر، وميزانية المؤثرات الخاصة بلا حدود، ما كان يحدث أمامي هو استعراض من المياه والرياح، زلزال للحواس، حتى هوليوود لا يمكنها ابتكار مثله".

وكأنما قبلت هوليوود التحدي فكانت ميزانية الإنتاج الضخمة، المؤثرات الخاصة، وتقنية الأبعاد الثلاثية، لتجعلنا نشارك باي رحلته الجنونية وسط المحيط وفي مواجهة مع نفسه أولا، معتقداته، أفكاره، إيمانه، ومواجهة أخرى أكثر شراسة مع بحارة يلقونه في مركب صغير للنجاة، يجد بداخله حمارا وحشيا مصابا، وضبعا متوحشا، وأنثى شامبنزي ضخمة، وأخيرا نمرا مفترسا، بينما هو الهندي النباتي الهزيل، يشعر أنه بين شقي الرحى، الحيوانات المفترسة في قارب النجاة، والمحيط بأمواجه الهادرة وكائناته الأخرى المتوحشة كأسماك القرش التي تحوم حول المركب طيلة الرحلة.

هذه التقنية والمؤثرات استغلت جيدا منذ المشاهد الأولى لحديقة الحيوانات، تلك اللوحة الحية لونيا وصوتيا للطبيعة بأشجارها ونباتاتها المزهوة، ومجموعة الحيوانات التي نشأ وسطها باي وأخوه وكأنها جزء من عائلته التي فقدها لاحقا بالمحيط، كانت هناك أيضا تلك المشاهد الغنية للهند بشوارع بونديتشيري النظيفة وطقوس العبادة الهندوسية في إحدى قرى الهند الجبلية، الرقصات والأسواق بلفائف الورد والبهارات المعلقة، وبالطبع قصة الحب المبتور بين باي والفتاة الهندية باناندي، وهي شخصية لم يكن لها وجود في الرواية، لكن التوليفة الهوليوودية المعتادة لجذب الجمهور جعلت الفيلم سلسلة متشابكة ومتتابعة من الأفكار والمشاعر والأحداث كسيمفونية للفلسفة والدين والعشق والمغامرة والتسامح، مغامرة إنسانية وكونية رائعة تجعلنا نلهث مع كل مشهد عنيف أو نتنفس الصعداء كلما هدأ البحر أو تألقت كائناته بأضواء فوسفورية تحول ظلمات المحيط إلى مسبح نوراني بحجم الكون كله.

الوطن كجزيرة طافية ومتنقلة

احتشد الفيلم بعدد من المشاهد الجامحة كمشهد الغرق، الأمواج التي كالجبال، السفينة التي تتأرجح بعنف كورقة في مهب الريح، القمرات التي غرقت بركابها، الحيوانات التي اندفعت من أقفاصها تارة تسبح بجوف السفينة الغارقة أو تصارع الأمواج متشبثة في النهاية بقارب نجاة صغير أشبه بسفينة نوح.

صراع البقاء بين الحيوانات الباقية على قارب النجاة، مهاجمة الضبع للحمار الوحشي ثم الشمبانزي، قتلهما وافتراس أجزاء منهما قبل أن ينقض عليه النمر بدوره ليصبح هو ملك القارب بلا منازع، بينما باي كان معلقا فوق طوق صغير من أطواق النجاة، مشدود بحبل إلى القارب، يصنع مسافة حريرية بين الإنسان والحيوان في صراعهما للغلبة والبقاء.

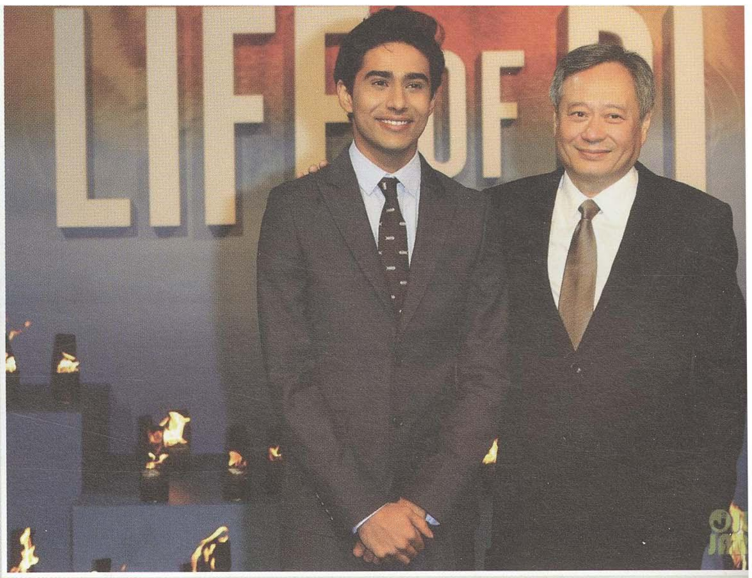
محاولات باي الفرار من النمر في البداية، ثم اقتناعه بأنه أصبح المسؤول عنه، عن إطعامه حتى لا يتحول هو إلى طعام بالنسبة إليه، ثم محاولته الأخرى للترويض والسيطرة على جزء من القارب ليتشاركاه معا حتى باقي الرحلة.

مشاهد أخرى لا تقل روعة وتأثيرا، مشهد الأسماك الطائرة التي كانت تصطدم بباي ورفيقه النمر في الآن نفسه مندفعة من المحيط ثم عائدة إليه مرة أخرى وإن بقي بعضها على المركب كغذاء للتائهين الجائعين.

أو تلك الجزيرة الطافية التي وصلا إليها بعد شهور، جزيرة مكونة من طحالب وأشجار ضخمة، ومئات الحيوانات الصغيرة، جزيرة تتألق في المساء بألوان فوسفورية وتهرب كل كائناتها إلى الأشجار هربا من عدو غامض، يدرك باي بعدها أن العدو هو أرض الجزيرة نفسها بمائها وطحالبها التي تتحول إلى مادة قلوية بالمساء تلتهم كل من يقوده حظه العاثر للبقاء فيها.

عن تلك المشاهد وغيرها يتحدث المخرج أنج لي عن تفكيره في استخدام تقنية الأبعاد الثلاثية قبل حتى أن يعرف كيفية استخدامها، فلم يكن غريبا أن يلجأ إلى مخرج بارع وذي خبرة كبيرة في ذلك وهو جيمس كاميرون الذي أثنى كثيرا على "لي" ووصف فيلمه بأنه يماثل فيلميه الشهيرين تايتانك وآفاتار، المؤثرات الخاصة والميزانية الضخمة جعلت من البديهي أن يكون الإنتاج هوليووديا مع واحدة من أكبر شركات الإنتاج السينمائي twenty century fox، أما طاقم الممثلين فكان عالميا بمعنى الكلمة، فهناك الكاتب الكندي، والأبطال الهنود، وطاقم السفينة الياباني التايواني وحتى الطاهي الفرنسي، بالإضافة إلى الحيوانات التي كانت من جنسيات مختلفة أيضا، حتى أماكن التصوير التي تنقلت بين الهند وتايوان وكندا، وعن ذلك يقول "لي": "أنا دائم التنقل حيث يحتاج العمل وصناعة الأفلام، ولذلك أعد وطني أشبه بجزيرة باي الطافية التي تتنقل بي من مكان إلى آخر".

وعن اختيار طاقم الممثلين، اعترف برغبته في أن يكون باي الصغير وجها جديدا على الشاشة، كي يمنح ذلك التجربة السينمائية مزيدا من الصدق والأصالة، رأي أكده الممثل عرفان خان بقوله: إن الأبطال السينمائيين المعروفين أحيانا تضرهم شهرتهم ومعرفة الناس بهم، إذ تصبح تلك الشهرة كقفص يحاصر



المخرج مع بطل الفيلم سوراج شارما



أبطال الفيلم

الممثل ويحصره في أداء أدوار معينة". وبالنسبة لعرفان خان فلم تكن تلك تجربته الأولى مع هوليوود، فقد شارك سابقا في أفلام شهيرة كـ "slum dog millionaire" و"the mighty heart"

أما سوراج شارما الوجه الجديد الشاب الذي أدى دور باي الفتى المغامر، وحظي بتحية خاصة من مخرج الفيلم وهو يتسلم جائزة أفضل مخرج سينمائي 2013، يحكي أن اختياره للدور كان محض مصادفة سعيدة، فقد كان ذاهبا مع أخيه ليقوم هذا الأخير بتجربة الأداء لدور "باي"، وحدث أن طاقم الاختيار أقنعوه بالقيام بتجربة الأداء هو أيضا، وبعد شهور جاءه الاتصال الحلم باختياره ليكون بطلا سينمائيا، لم تكن التجربة سهلة في البداية لكنه بعد عدة محاولات شعر أنه يؤدي طبيعيا ولا يقوم بالتمثيل، ساعده في ذلك استعانة المخرج "لي" بآراء وخبرة ستيفن كالهان، وهو أحد الناجين الحقيقيين من الغرق في تحطم سفينة، حيث قضى بالمحيط 67 يوما في مركب مطاطي قبل أن ينجو. وقد استطاع نقل تجربته وخبراته ومشاعره في تلك التجربة الاستثنائية إلى سوراج الذي، وكنوع آخر من التدريب على دوره، شاهد المئات من الصور ومقاطع الفيديو، بل وحضر بنفسه عروضا لتدريب النمور، وعلى رغم أن معظم مشاهد الفيلم بالمحيط تجمع بين سوراج والحيوانات الأخرى فإنه في الواقع وأثناء التصوير الفعلي لم يكن للحيوانات حضور فعلي مع سوراج أثناء تأدية دوره.

ريتشارد باركر

ريتشارد باركر هو اسم النمر الذي اقتسم البطولة مع باي، وهيمن على معظم أجزاء الحكاية كرمز قوي للعلاقة بين البشر والحيوانات، وتبادل الأدوار أحيانا في مدى الوحشية والشراسة الطبيعية لدى كل منهما. الاسم كان نتيجة سوء فهم موظفة تسجيل الحيوانات التي سجلت النمر الوافد للحديقة باسم الصياد الذي أحضره، لكن الاسم ظل ملتصقا بالنمر، ومرافقا له طوال رحلته مع باي. أما النمور الحقيقية التي أدت الدور فيقول المخرج عنها أنها كانت أربعة نمور لكن الدور الرئيس كان لنمر يدعى كينج، كان يتصرف كملك حقيقي، وهو الذي أدى مشاهد السباحة في المحيط ومعظم المشاهد الأخرى، وكان لأخته أيضا دور في تصوير المشاهد الأكثر عدائية، أما الضبع فقد كانت أنثى تحمل اسم فلاد تمتلك أقبح ابتسامة يمكنك أن تراها على وجه مخلوق حي.

وعن اختيار المؤلف إيان مارتيل لاسم ريتشارد باركر تحديدا، أشار إلى أنه قرأ كثيرا عن حوادث لغرق سفن في المحيطات، ونجاة بعض أفرادها عن طريق التهام أحدهم، وفي كل قصة كان هناك حضور لشخص يدعى ريتشارد باركر، إما غارقا مع السفينة أو مأكولا من باقي الناجين، فشعر أن للاسم سحرا خاصا ودلالة ما أكثر من دلالته الظاهرية.

الحقيقة والأمثولة في مغامرة باي

حين يرسو القارب أخيرا على أحد شواطئ المكسيك، يغادر ريتشارد باركر إلى غابة قريبة من دون أن يلقي على رفيقه ومنقذه ومدربه باي نظرة وداع واحدة.

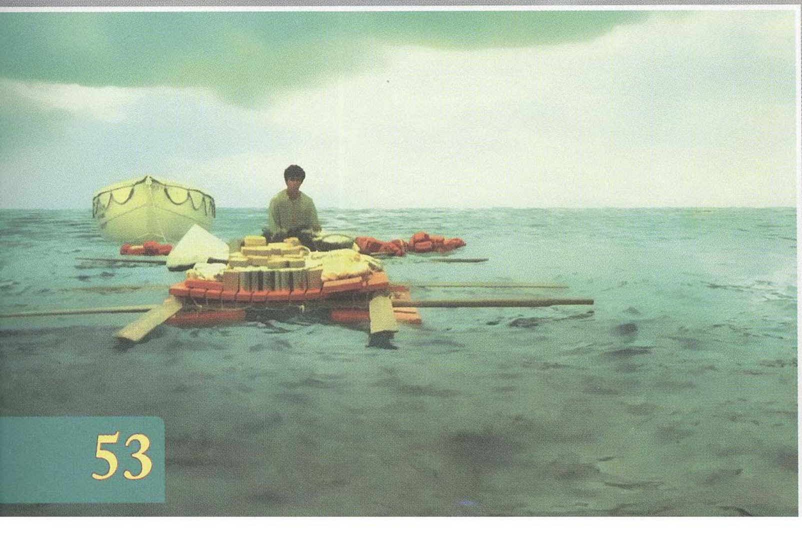
باي الذي بكى كثيرا لتنكر من ظنه رفيقا له، استطاع الحياة، الهجرة، الدراسة والعمل والزواج، تاركا للكاتب الذي سيروي حكايته أمثولتين ليختار بينهما، إحداهما هي القصة الأكثر واقعية التي اختارتها شركة السفن اليابانية، وهي صراع البقاء الدموي بين الناجين من الغرق من طاقم السفينة، صراع يضطر باي للإجهاز على أحدهم بالسكين قبل أن يتحول هو لكبش فداء بشري، والأخرى حكايته مع النمر والمحيط والجزيرة وعلاقة الصداقة المستحيلة، الخيال والتسامح والإيمان.

الفيلم الذي حقق إيرادات عالية، والفائز بأربع جوائز أوسكار، يعد مدخلا لتساؤلات فلسفية عديدة حول الإيمان والطبيعة البشرية في تحولاتها، حول تلك القوة الغامضة التي تنبت بداخلنا كجرثومة لا تكف عن النمو، كقوة تناجي روح العالم محولة إياه إلى رحم كوني مقدس، عن الشعرة الدقيقة بين الواقع والخيال، بين الرمزي والحقيقي، بين الإنسان والوحش، بين من يستطيع أن يصنع من الخيال مركبا يعبر به محيط الأيام الغادر، وبين من يظل وحتى الرمق الأخير مفتقرا إلى الخيال وتواقا إلى القصة القابلة للتصديق.

"هناك قصتان، وعليك أن تختار بينهما"

"أعتقد أن قصة مع الله ستكون أفضل"



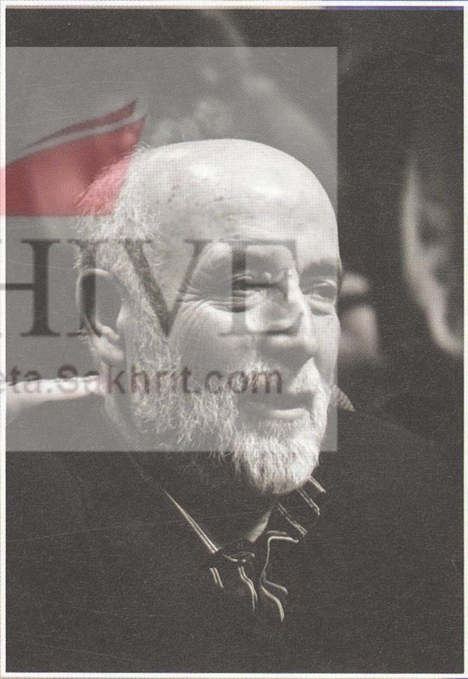


حين تتحول الصورة الفوتوغرافية إلى رحلة صيد للدهشة

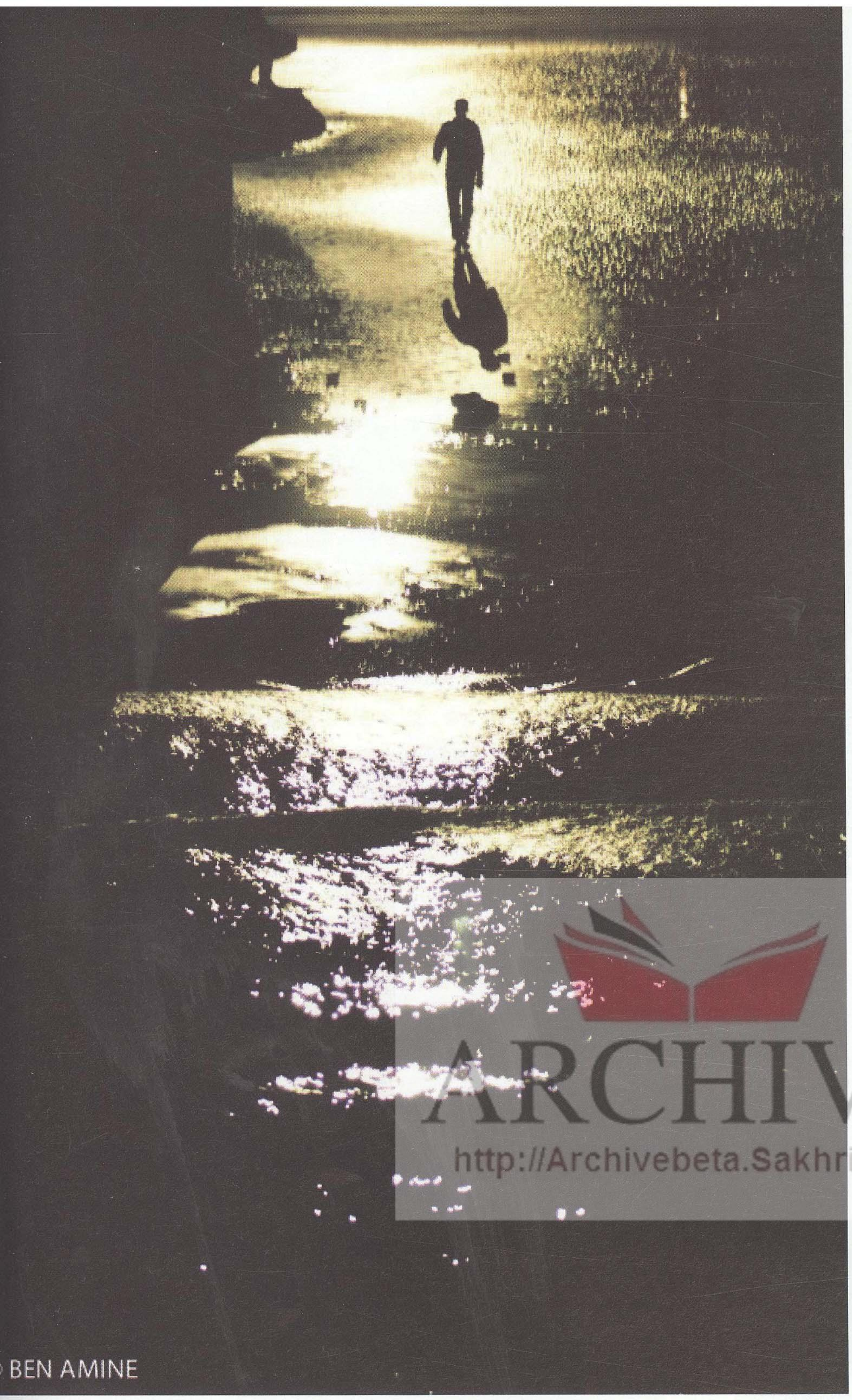
مولاي أحمد بن الأمين العلمي.. أحد رموز التصوير في المغرب

بعد خبرة تجاوزت خمسين سنة من مصاحبة الكاميرا، استطاع الفنان الشفشاوني مولاي أحمد بن أمين العلمي أن يصير واحدا من رموز الصورة الفوتوغرافية الفنية في المغرب، وذاع صيته في دول عربية وأوروبية مختلفة، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى تتبع خطواته الإبداعية الرائدة في مجال الصورة الثابتة لنحاول اكتشاف سر تميزه، وأن نرصد خصائص الصورة لديه.. وهو أمر ليس بالسهل ولا بالمتيسر لغنى تجربته ولامحدودية مواضيعه ومجالات اشتغال صوره. ومولاي أحمد بن الأمين العلمي وجه فني آخر من وجوه مدينة شفشاون (أقصى شمالي غرب المغرب)، ولد في هذه المدينة، وتشبع بموروثها البصري الغني، فتطورت الذائقة الفنية لديه مع توالي تجاربه الفنية، وقد استطاع أن يصقل موهبته بكثرة البحث والتجريب المستمر، حتى أنه صار اليوم مرجعا مهما في فن الصورة، وذاكرة بصرية زاخرة بإرث إنساني مدهش.

إسماعيل الشاوني
ناقد - المغرب







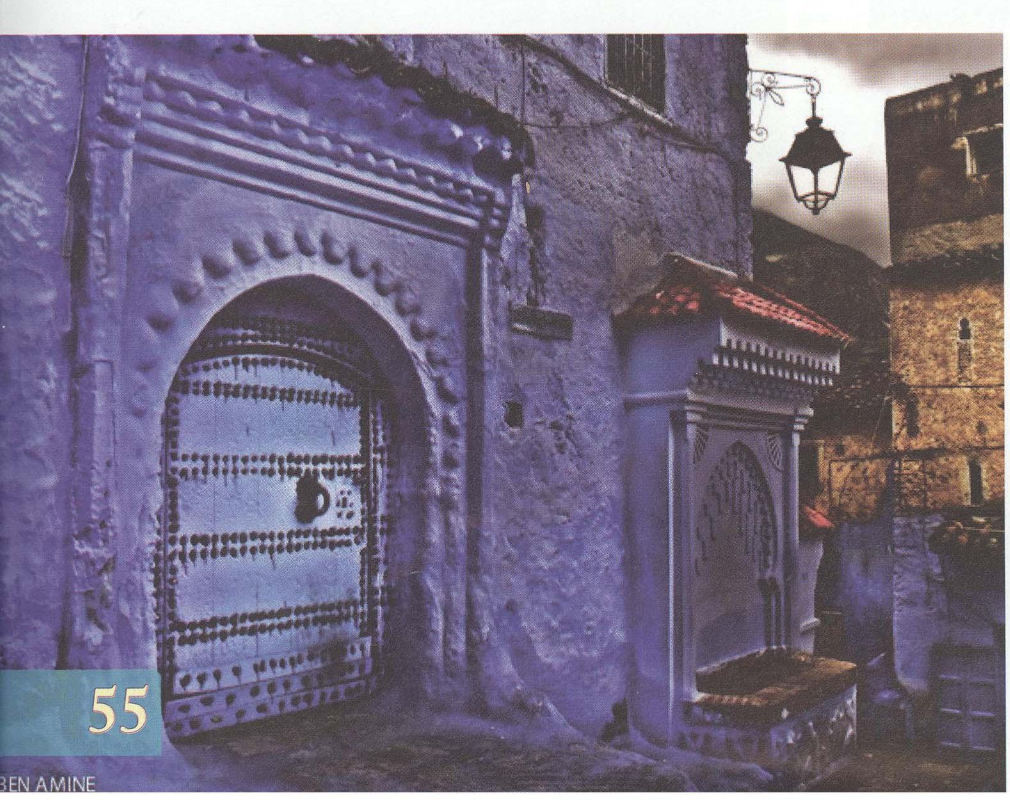
ولد الفنان الفوتوغرافي الكبير مولاي أحمد بن الأمين العلمي بمدينة شفشاون يوم 5 مارس 1950، رحل عنها صغيرا، وعاد إليها في مستهل شبابه يسكنه شغف كبير بالصورة، فأسس أول استوديو للتصوير الفوتوغرافي بالمدينة، ومع توالي السنين راكم تجربة كبيرة حولته إلى مدرسة بحث في الإنسان والمعمار والطبيعة من خلال الصورة. وبعد نصف قرن من الإبداع والتميز كرّم أخيرا في مهرجان شفشاون الدولي الأول لفن التصوير الفوتوغرافي من طرف اتحاد المصورين العرب، بحضور الأستاذ أديب شعبان سعيد رئيس المكتب التنفيذي للاتحاد المصورين العرب، وعدد من المبدعين والمثقفين والسياسيين من المغرب ودول عربية وأوروبية. وجاء هذا التكريم اعترافا بالخدمات الجليلة التي قدمها الفنان الكبير مولاي أحمد بن الأمين العلمي للحقل البصري الوطني خاصة. وقد سبقه قبل ذلك بأيام قليلة تكريم مماثل في إطار فعاليات المهرجان الوطني للفيلم القصير (هواة).

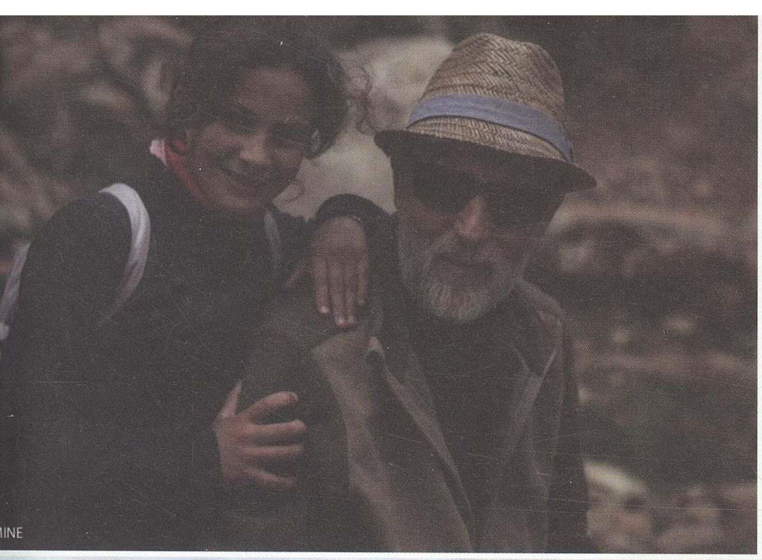
عندما كانت الصورة مجرد ترف لا حاجة إليه آمن هذا الفنان المتميز، والخاص جدا في رؤيته، بقدرة العدسة على رصد أدق الأحاسيس والتفاعلات المختلفة مع المحيط، من أناس مختلفي المشارب والثقافات ومعالم معمارية وفضاءات طبيعية مفتوحة على الروعة والتميز، فقد كان حظه عظيما أن عاش في مدينة شفشاون المفتوحة دائما في وجه العالم، والمتميزة بطبيعة خلابة قل نظيرها في المغرب وعز مثيلها في كثير من بلدان العالم، وهذا الغنى البصري والمشهدي طور ذائقته اللونية منذ الطفولة. كان انخراطه في الأنشطة الاجتماعية اليومية والمناسبات الموسمية والثقافية حافزا كبيرا لتتحول كاميرته إلى أداة توثيق وأرشفة لمختلف اللحظات الإنسانية وأهم الأحداث التي شهدها ويشهدها المغرب المعاصر، بدءا من الحفلات الاجتماعية والمناسبات الثقافية والرياضية.

إن استوديو الفنان مولاي أحمد بن أمين العلمي هو بحق ذاكرة حية للناس في مختلف أطوار حياتهم، وللأماكن في تحولاتها مع الزمن، ورصد إثنوغرافي يقترب من العلم أكثر مما يقترب من الفن، لكنه لا ينقص من جودة وروعة الصورة كما أرادها صاحبها.

تتميز أعمال فناننا مولاي أحمد بالبساطة الصادمة، فأغلب صوره هي مشاهدات للإنسان في تفاعله المستمر مع الطبيعة والمحيط، وبعفوية سحرية يستطيع أن يأسر اللحظة الهاربة في تمازج لوني وموضوعي سلس يغنيك عن حذلقة كل التنظيرات، فتأسر عين المتلقي العادي قبل المتخصص، وتصمت التفاسير للحظات قبل أن يكتشف كل راء سر الروعة في الصور.

إن أعمال مولاي أحمد عبارة عن قصائد شعرية صامتة، قابلة للتأويل المتعدد بعدد كل من ينظر إليها وباختلاف المرات التي ينظر إليها، فهي لا تبوح بكل ما لديها دفعة واحدة، بل تفعل فعلها مع التأمل والتفاعل الهادئ مع ثقافة المتلقي ونفسيته.





ميزات الصورة

التقنية متاحة لكل الناس، فباستطاعة أي إنسان أن يتناول كاميرا ويلتقط الصور التي يريدها، لكن ليس كل من يصور هو فنان فوتوغرافي، وليس كل صورة تستحق وصفها بالفنية.

إن الصورة الفنية لا بد أن تتوافر فيها بعض عناصر الجذب والجمال التي تشد إليها الذوق والقلب قبل العين، فليس كل موضوع جميل يعطينا صورة جميلة، بل تستطيع العدسة في يد فنان متمكن مثل مولاي أحمد بن الأمين العلمي أن تحول لك القبح والدمار إلى تحفة جميلة ومتعة لا تضاهى.

أول عنصر يصنع تميز الصورة هو جاذبية موضوعها وليس موضوعها في حد ذاته.

الجمالية أسبق من التقنية، لأن الأولى يحرص عليها الجميع، في حين أن الثانية يدقق بها الراسخون في ميكانيكا وتقنيات التصوير.

اختيار الزاوية لا يعادله في الأهمية غير دقة توقيت الضغط على زر الالتقاط.

كسر أفق انتظار المتلقي، بحيث تصدمه في أحكامه المسبقة، وتجعله يغير حتى قيمه الجمالية، فما هو قبيح ومهمل قد يصير جميلا ومرغوبا في صورة.

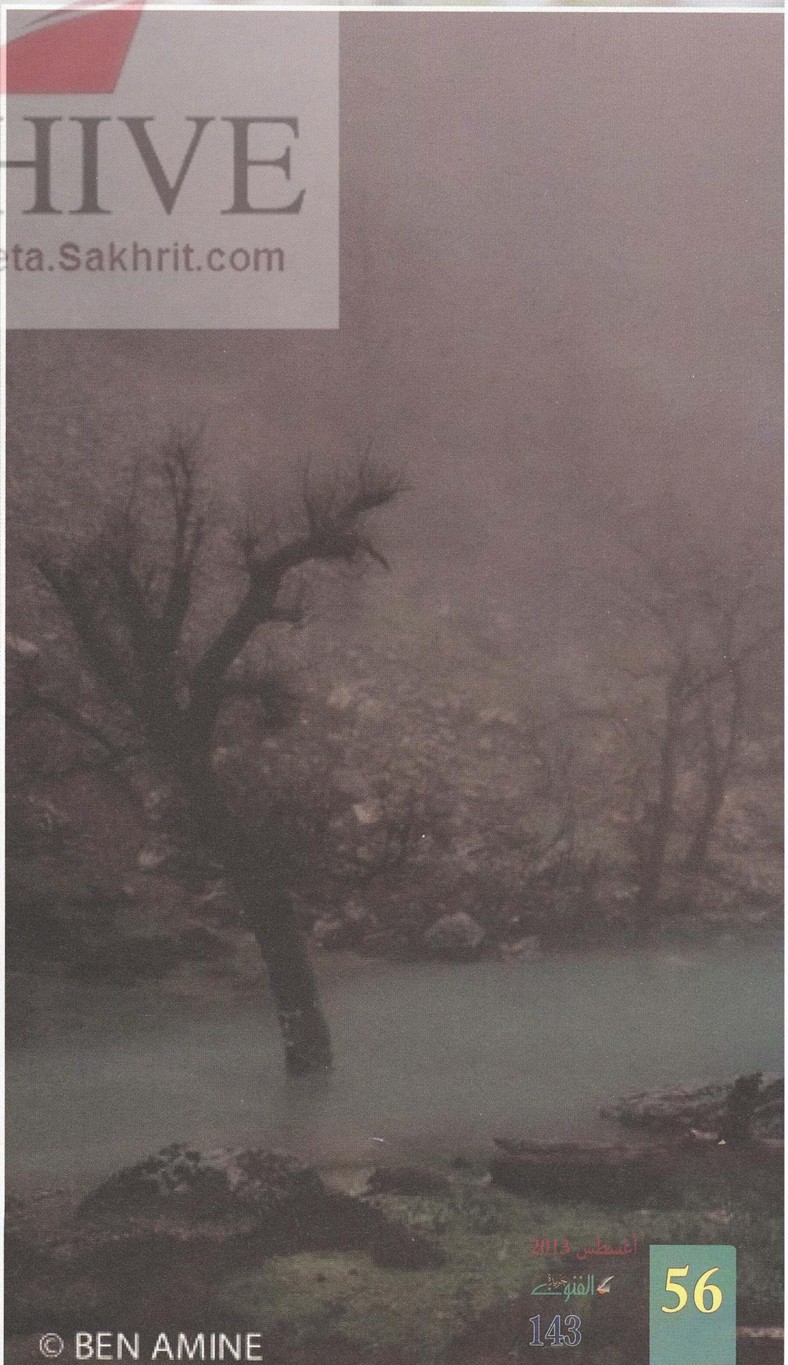
إن الحديث عن إبداع الفنان الفوتوغرافي مولاي أحمد بن أمين العلمي يحتاج إلى حيز أكبر، وإلى دراسات معمقة في جمالية الصورة عنده، وحسبنا في هذا المقال أننا سلطنا الضوء على بعض أعماله وخصائصها الفنية، راجين أن تتاح لنا في القريب العاجل دراسة أعماله بشكل أوفى وأكثر دقة، وحسبنا أننا عرفنا بهذا الاسم الكبير إلى قراء العالم العربي، فهذا الرجل الذي تحلم الكاميرا في يده بتلاشي الحدود بين الصورة والقصيدة واللوحة التشكيلية جدير باهتمام أكبر.



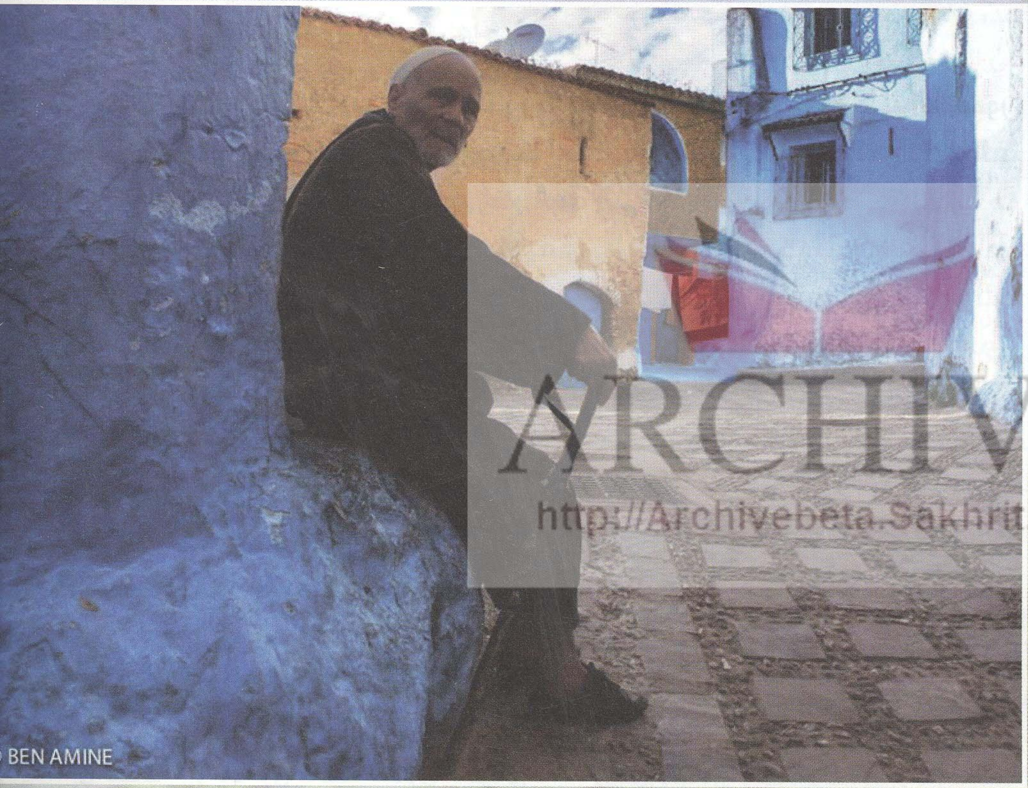
سيرة مختصرة للفنان

مولاي أحمد بن الأمين العلمي، مصور فوتوغرافي محترف، ولد بمدينة شفشاون في 5 مارس سنة 1950، هاجر طفلا صغيرا مع أسرته ليعود في سن الشباب إلى مدينته الأم، ويستقر فيها بشكل دائم، تتخلل ذلك أسفار ورحلات خارج المغرب وداخله بحثا عن الصورة المستحيلة والعاشقة.

أسس أول استوديو للتصوير الضوئي بمدينة شفشاون، وتتلمذ على يد الفنانين الأسبان الذين عشقوا المغرب ولم يغادروه إلا متأخرين بعد الاستقلال، وهو يعد من التقنيين القلائل في المغرب المتخصصين في ميكانيكا التصوير من دون أن يتحصل على تكوين أكاديمي في ذلك، وقد أغنى الساحة البصرية المغربية والعالمية بمعارض ناجحة، آخرها كان في الأردن 2013، كما فاز بجوائز وطنية ودولية. وتعتبر صفحته على الفيسبوك معرضا يوميا لأجمل وأروع الصور الحية والمحايثة لكل ما تعيشه مدينته الصغيرة من نشاط إنساني.







بلاغة الصورة

إن الصورة عند مولاي أحمد تكتسب بلاغتها الذاتية من داخلها من خلال نظام الإشارات التي تحبل بها والتي تخلق علاقة التذوق الفطري، ثم التأويل العاشق، ومحاولة فهم العلاقات القائمة بين مكونات الصورة وإشاراتها الرمزية، وهو بالتالي يرضي كل الأذواق والتطلعات، ويستطيع بذلك أن يشفي غليل المشاهد العادي والفنان الأكاديمي المتخصص.

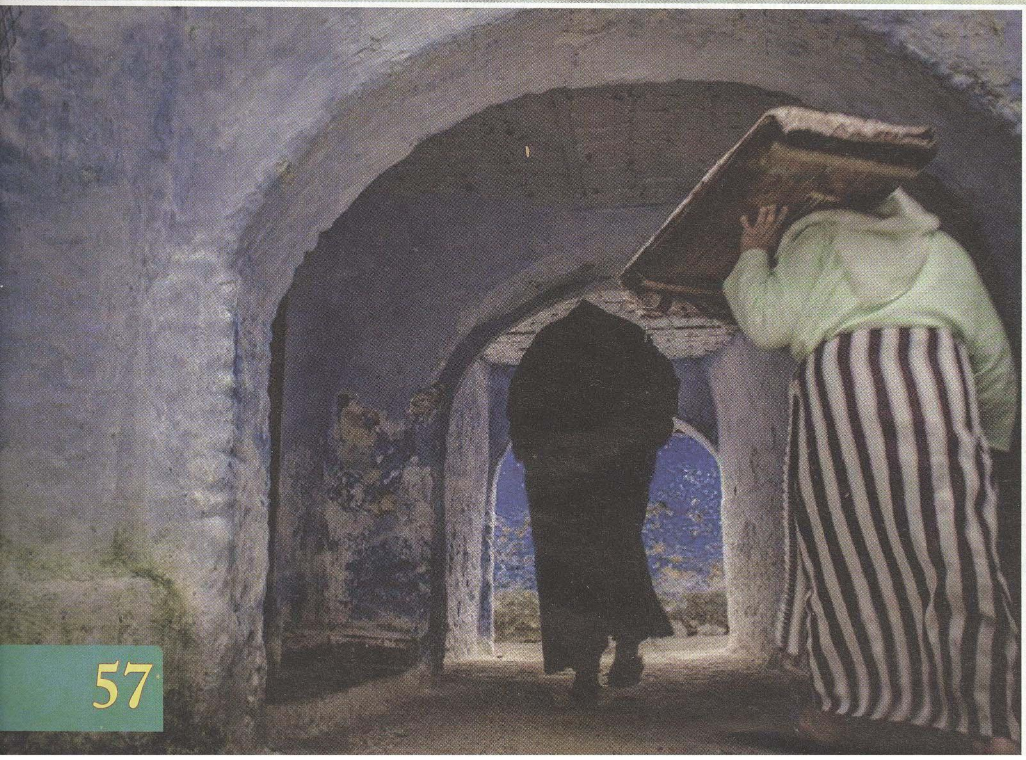
وعملية الخلق/ التأويل هذه تمر بثلاث مراحل أساسية:

- مرحلة تحديد إشارات الصورة: وهي مرحلة يشترك فيها كل من ينظر إلى صورة، وتمثلها مجموعة الإشارات أو المواضيع التي التقطتها العدسة وانتخبها الفنان نفسه، وهذه المرحلة الانتقائية مشتركة بين كل الناس في حدها الأدنى، لكن نظرة الفنان مولاي أحمد بن الأمين العلمي المتميزة تجعله ينتقي من المعطى الفيزيائي ما يجعل الصورة رسالة جمالية بالدرجة الأولى يستطيع أي متلق الوقوف عندها، إنه يتجاوز العمل الميكانيكي التقني الخالص والذي قد يشترك فيه كل من يملك آلة تصوير، إلى أفق أرحب، هو اصطياد الإشارة وليس تكديسها في صورة مفتعلة. لذا لا غرابة أن تجد صوره وأعماله القبول والإعجاب الشديد من كل من يطلع عليها ويراها.

- مرحلة تحديد الدلالات: وهي مرحلة لا يستطيع أي فرد أن يصلها، لأنها تتطلب مجهودا إيحائيا، حيث يقوم المتلقي بالبحث عن دلالات الإشارات المرصودة انطلاقا من ثقافته البصرية ومعارفه العامة. فصورة بعينها قد يختلف توأمان في تحديد دلالاتها، فما بالنا بكل من ينظر إليها ويكتشفها. الإشارات لها دلالات ترتبط بها آليا أو ثقافيا، لذا قد نجد إشارة ما لها دلالات مختلفة وبل متناقضة. وبالنسبة لمولاي أحمد تبقى هذه المرحلة هي التحدي الأبرز، لأنه يؤمن بإنسانية الصورة وعالميتها، والصورة التي تتخندق خلف الذاتية والنوستالجية لا تستطيع أن تتعدى الجدار الذي علقت عليه.

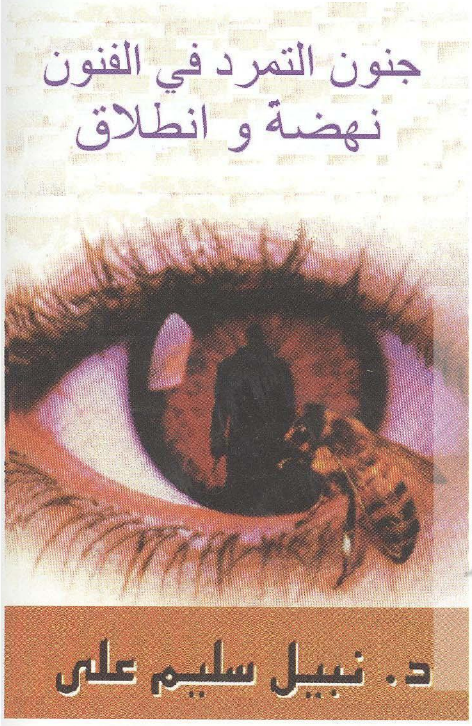
- مرحلة التأويل الحر: من لا يملك ذائقة فنية راقية وثقافة غنية وحدا أدنى من المعرفة التقنية بفن التصوير الضوئي لا يمكنه أن يلامس روح الفنان المبثوثة في الصورة. إن المتلقي يبقى دائما على هامش المعنى والدلالة حين لا يسقط من ذاته على اللوحة ويتماهى مع تفاصيلها، وحتى في هذه الحالة قد لا تمنح الصورة نفسها بطواعية، بل تتمنع وتبرز وجها من وجوهها الفاتنة مرة بعد مرة حتى تسقطك في غواية التأويل. ومولاي أحمد سيد الصورة الفاتنة التي تمنحك سلاما بصريا، لكنها تسكنك كقلق وجودي لا تهنأ منه إلا بمعاودة مغازلتها، وكلما زاد التمنع كانت الغنيمة سلاما.

إن الصورة عند مولاي أحمد هو بحث عن السلام الداخلي المفقود.



بحث دقيق في فلسفة التمرد

«جنون التمرد في الفنون.. نهضة وانطلاق»



غلاف الكتاب

يدفعنا الحديث عن جنون التمرد في الفنون على مر العصور إلى الدخول في أتون التاريخ الذي حفظ لنا صورة حقيقية عن ملامح هذه الفنون التي اختلفت من عصر إلى آخر. فقد شهد العالم - خاصة الغرب منه - نهضة فنية متمثلة في الموسيقى والفنون التشكيلية والفن المعماري بكل أشكاله، وكان لكل عصر ملامحه وتمرده، بما يدل عليه ويتحدث عنه، كما استطاع الفنان الوصول بإبداعه وذوقه الفني المرهف والجميل إلى رؤية جذابة ومثيرة في الوقت نفسه، هذه الرؤية وضعها بكل عناية وصدق في أعماله الفنية التي أصبحت شاهدا على تطوره وتمكنه من أدواته الفنية.

د. سناء الصادق
أكاديمية وباحثة سورية مقيمة في القاهرة

إن كتاب - أو بالأحرى مجلد - "جنون التمرد في الفنون.. نهضة وانطلاق" الصادر عن مركز الأهرام للترجمة والنشر بمؤسسة الأهرام المصرية، للباحث الأستاذ الدكتور نبيل سليم علي، والفائز بجائزة جاليري فكر وفن من معهد جوته الألماني، يعد من المراجع التاريخية المهمة الراصدة لكل أنواع وصور التمرد الفنية في شتى مجالات الفنون لما تضمنته صفحاته الخمسمائة من بحث دقيق عن كل ما يتعلق بفلسفة التمرد في الفنون خلال العصور المتعاقبة.

ونظرا لأهمية المجلد قام المفكر الكبير المرحوم الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة المصري الأسبق بكتابة مقدمته، مؤكدا أن الدراسة التي تضمنها المجلد مستفيضة وعميقة، تناولت جميع أشكال التمرد في الفنون، منوها بجهود المؤلف في استقصاء المعلومات التي أوردها في دراسته من المصادر الأصلية، والمراجع المختصة في اللغة العربية واللغات الأخرى.

حرص المؤلف في دراسته المتعمقة والمستفيضة عن فلسفة التمرد ومفهومه على أن يتتبع كل ما يخص مفهوم الحداثة وارتباطه بتمرد الذات الإنسانية على كل ماهو معياري وتاريخي، فالحداثيون ينظرون إلى الحداثة والفنون قاطبة بشكل مختلف عن الآخرين، فالماضي عندهم بكل ما يحمل من محمولات، ومنها الجمالية وفكرة الزمان اللتان يتعرضان إلى الهدم والتقويض أو التخلص منهما ومن آثارهما.

في الفصل الأول "تأريخية التمرد في الفنون قاطبة" تحدث المؤلف عن أهم متمردي الفكر والفن في التاريخ، خاصة الفيلسوف الفنان ألبير كامي الذي ترجم الجانب الأكبر من إنتاجه الفلسفي والأدبي. كما عني أكثر من باحث عربي بدراسة نزعته الفلسفية وتحليل أعماله الروائية. ولكن على حين عرف الناس "كامي الفيلسوف" و"كامي الأديب" فقد ظلوا يجهلون "كامي عالم الجمال" و"كامي فيلسوف الفن". وعلى الرغم من أن فيلسوفنا لم يتحدث عن الفن إلا في كتابيه المعروفين: "أسطورة سيزيف" سنة 1942 و"المتمرد" سنة 1951، فإن إنتاجه الأدبي ينطوي على ضرب من التطبيق العملي لتلك الفلسفة الجمالية التي بسطها لنا في هذين الكتابين.

يقرر كامي منذ البداية وجود صلة وثيقة بين الفنان وفنه، فليس هناك فن منفصل عن صاحبه أو عمل فني مستقل تماما عن الفنان الذي أبدعه، ومعنى هذا أن الفنان ملتزم بإنتاجه، متحقق من خلاله، مندمج في صميمه. وحينما يتخذ الإنتاج الفني طابع البناء أو التركيب فإن العمل الفني الذي يقدمه لنا الفنان سرعان ما يصبح بمنزلة حلقة في

سلسلة فنية ضخمة تسودها حقيقة فنية واحدة. وإذا كان بعض كبار الفنانين قد يبدون لنا أحيانا مملين، فإن ذلك يرجع إلى أن لديهم حقيقة فنية واحدة يكررونها برتابة في شتى أعمالهم الفنية المتلاحقة" ونحن نجد كامي يربط الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان، فيقرر أن الموجود البشري، فيلسوفا فنانا - لابد من أن يواجه العبث السائد في الكون بما لديه من حرية، وتمرد، وقدرة إبداعية. وليس الموجود البشري "حيوانا متمردا" لمجرد أنه المخلوق الوحيد الذي يقف في وجه واقعه البشري، متمردا في الوقت نفسه على الخليقة كلها.

حينما ينظر الفنان إلى العالم، فإنه لا يملك سوى التمرد على ما فيه من "عبث" أو "لا معقولية"، وبالتالي فإنه لا بد من أن يجد نفسه مدفوعا نحو العمل على تشكيل العالم أو إعادة صياغته، بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية ومعنى هذا أن الفنان إنما هو ذلك الإنسان المتمرد الذي يفرض على العالم شكلا فنيا منظما أو صورة معقولة متسقة. وحين يقول كامي إن الفن لا يخرج عن كونه صورة من صور "التمرد الإنساني"، فإنه يعني بذلك أن الفنان يرفض العالم، وإن كان هذا الرفض خارجا عن دائرة التاريخ، وبالتالي فإنه صورة نقية خالصة من صور التمرد الإنساني".

الاتهام الحقيقي للفن هو ذلك الذي حملته لنا بعض الحركات الثورية في العصر الحديث، إذ أصبح الكثيرون يعتبرون الفن مسؤولا عن فساد معظم المجتمعات، ولعل من هذا القبيل مثلا ما فعلته حركة الإصلاح الديني في أوروبا إذ راح أصحابها يدعون إلى استبعاد معايير الجمال من أجل الاقتصار على التمسك بقيم الأخلاق. وهذا أيضا ما ذهب إليه المفكر الفرنسي جان جاك روسو فقد اتهم الفن بأنه مفسدة للأخلاق، وكأنما هو بدعة استحدثها المجتمع الصناعي ليدنس بها طهارة الطبيعة النقية الخالصة.

ثم جاءت الثورة الفرنسية، فلم تعمل على ظهور فنان واحد. بل قدمت للعالم صحافيا واحدا عظيم الشأن هو ديمولان وأديبا واحدا كان يعمل في الخفاء هو المركيز دي سادو، وأما الشاعر الوحيد الذي ظهر في ظل الثورة الفرنسية فلقد لقي حتفه تحت المقصله. وبظهور حركة سان سيمون وأتباعه ظهرت دعوة جديدة هي المناداة بفن اجتماعي نافع. وهكذا شاع بين أبناء ذلك العصر النداء القائل إن "الفن للتقدم" وجرى هذا الاصطلاح على قلم الشاعر فيكتور هيجو ولو أن الدعوة لم تكسب على يديه أي حظ من النجاح.

أما أنصار "العدمية" **nihilisma** من المفكرين الروس، فقد حملوا على الفن باسم الثورة، وهذا ما فعله مثلا بيسارف حينما نادى بانحلال القيم الجمالية لحساب بعض القيم العلمية أو البراجماتية. لقد أدان تولستوي الفن كله باسم الأخلاق



د. نبيل سليم علي

المسيحية. وأما تماثيل فينوس وأبولو الرخامية الرائعة التي كان قيصر روسيا بطرس الأكبر قد استقدمها من إيطاليا ليزين بها حديقة قصره الصيفي الفخم في بطرسبرج، فإن روسيا الثائرة لم تلبث أن أدارت لها ظهرها. ولا غرابة في ذلك، فإن من طبيعة البؤس - كما يقول ألبير كامي - أن يصرف الفرد عن مناظر السعادة والنعيم. لأن أمثال هذه المشاهد لا تولد في نفسه سوى مشاعر الحزن والشقاء.

تضمن الفصل الثاني من المجلد "أثر التمرد والابتكار في انتعاش البيئات الغربية"، إذ أكد أن البيئات الغربية تنتعش لأنها ترحب بالتمرد والابتكار، ولا تقيم الحواجز أو الموانع أمام الأفكار الجديدة الرافضة مهما تطاولت على تقاليد الحياة اليومية الرتيبة. فعندما ذهب المؤلف إلى معرض الصيف التشكيلي في قاعات أكاديمية الفنون البريطانية "رويال أكاديمي" وجد مئات الأفكار والأشكال الجديدة، التي تعزف كلها على أوتار التمرد والخروج عن المألوف.

كم من الأفكار الجريئة، اختفت، لأنها فشلت في الاستجابة لاتجاه التجديد والبحث عن لغة متألقة ترضي طموح العصر الذي خرجت فيه.

في معرض الصيف التشكيلي بلندن شاهد المؤلف هذا الشعار الجميل غير المكتوب، لكنه كان في منتهى الوضوح والبلاغة "دع الكل يفكر ويحلم ويعبر من دون رقابة أو خطوط حمراء".

المجتمعات الحديثة تنهض بالأفكار والابتكارات الجريئة التي تصدم الناس وتجعلهم يدورون حول أنفسهم من الدهشة ووقع الصدمة الكهربائية، التي هي في الحقيقة نوبة صحيان للفت الانتباه إلى موجة مختلفة ونغمة تلمع بالموهبة في أفق الألحان البشرية. هكذا جاءت موسيقى موزارت لتنبه أهل فيينا بالبريق اللامع بالموهبة. وكان إنتاج الموسيقار صدمة لم تستوعبها الحياة الموسيقية تماما في عهد الفنان.

في لندن عشرات بل المئات من الفرق الموسيقية الجديدة، التي تكاد تبرز كل يوم وتثير الصياح وتفجر الانتقادات. وقد يقبلها الجمهور فيرفعها إلى السماء، ويمكن أن يرفضها فينزل بها إلى سابع أرض، وكل الفرق التي تظهر على مسرح الغناء تبتكر في اللحن والكلمات وطريقة الأداء وارتداء الثياب. هكذا كان بوي جورج عندما ظهر في الثمانينيات بشكله الغريب وثيابه وألحانه والمساحيق التي يضعها على وجهه، وما لبث أن أصبح "موضة" لكل الشباب، واستمر لفترة ثم اختفى نتيجة توقفه عن الابتكار وإثارة الجمهور، ونحن في وطننا العربي ظللنا لأحقاب طويلة نستمع لمطرب واحد، ونقرأ صحيفة واحدة، ولدينا وزراء منذ أن فتحنا عيوننا وهم في مواقعهم، بلا تغيير خلال ما يقرب من ربع قرن. وقد استمر في مصر رئيس تحرير لأكثر من ثلاثين عاما، يقول كل يوم الكلام نفسه من دون تغيير، فهو لا يعرف سوى المديح والإطراء على أهل السلطة والحكام الذين لا يرى غيرهم في وطن عدد سكانه يتجاوز 85 مليون شخص!

نحن العرب، نخاف التغيير والتبديل، وتعودنا على قبول الأفكار الجامدة، باعتبار أن التمرد عيب ولا يليق، و"اللي تعرفه أحسن من اللي متعرفوش" لكن القانون يميت ويحافظ على الجمود ويقتل حاسة التغيير، لأن الذي لا تعرفه أفضل بالتأكيد، فقد يأتي بالجديد المتطور ويدفع بدماء تبعث على الحياة والقفز المبدع، فعندما نستمع لمحمد عبد الوهاب، ننبهر بطموحه الذي ظل دائما يجدد في الموسيقى وتجويد لغة الاستماع، وتعويد آذاننا على جمل جديدة وآلات مختلفة، لم يعرفها التخت الشرقي قبله، ويصنع من مجموعة الأنغام المبتكرة ألحانا مبهجة ومفعمة بالتألق اللامع والحساسية الجميلة، ويوسف شاهين، عبقري السينما المصرية، تمرد على القديم كله وسبح في تيار التغيير، حتى يعكس إيقاعه الشخصي ولحن الزمن والموضوعات التي اخترقها بجرأة مثيرة، وتعرَّض لهجوم ساحق من معسكر الجمود الأزلي، الذي يجلس على أنفاسنا ويمنعنا من الحركة والحياة، لكنه لم يكترث، واستمر في طريق الابتكار والتمرد والنجاح.

إن الموسيقى الشابة، بديعة لأنها تمردت وكسرت الإيقاع القديم وعبرت عن حماس ومشاعر جيل جديد يختلف عما كان موجودا في الأربعينيات والستينيات، ومن حق كل جيل أن يعبر عن نفسه كما يشاء، المهم هو الإبداع والإقناع، كما فعل الراحل رياض السنباطي ومحمد القصبجي وكمال الطويل ومحمد الموجي حين عبروا عن زمانهم، فلكل جيل إبداعه ولغته، وفتح النوافذ يقوي صحة الشعب ولا يصيبها بالبرد كما يدعي المحافظون أصحاب "الطرابيش" والكلمات المنمقة الميتة، الذين يدعوننا للبقاء في توابيت الزمن ومنع نبض الشباب من احتلال دوره ومكانه، لطرح الجنون والفنون معا.

والسينما الشابة أخرجتنا من دكتاتورية النجم الواحد، مهما كانت عبقريته. ومصر دولة عظيمة تمتلئ بآلاف المواهب والخبرات والأفكار، لكنها مخنوقة، ولابد أن تستيقظ وتجري في نهر الإبداع، الذي هو الحل، مهما كانت القسوة والإجراءات التي يمارسها حلف الجمود والاستقرار واستمرار كل شيء على ما هو عليه.

هذه الأفكار الجريئة، هي التي سمحت لبيكاسو أن يرسم، وأن ينطلق سلفادور دالي، وعلى دربهما يسير الآلاف كل يوم، بل الملايين، لأن الإبداع يحرك خلايا الشعوب وطاقة الخلق. إن التمرد حقق للغرب النهضة والانطلاق، وعندما حاول متمرد في واقعنا مثل د. طه حسين التحدث بصراحة مطلقة في بدايات نهضة مصر بالقرن الماضي، هجمت عليه أفاعي الجمود والتقليد، والغريب أنه على رغم رحيل عميد الأدب العربي في العام 1973، فلا يزال الهجوم عليه مستمرا، لأنه قال بتحكيم العقل في التعامل مع التراث وضرورة جعل العلم للإنسان كالماء والهواء.

يستعرض المؤلف في الفصل الثالث "الحداثة التشكيلية العربية" التي لم تستند إلى سياق حداثي، ولذلك فإنها بقيت محاولات تتصف بشيء من الحداثة، وليست الحداثة بمعناها الشامل الذي يكون الفن التشكيلي جزءا منها، فالحداثة الغربية الفنية كانت قد استندت إلى بنية أو سياقات كبيرة وشاملة بما يشبه الموجة الكبيرة (تسونامي) فكانت الحداثة الفنية جزءا انطلقت منها، والسياقات القادرة كان من أهمها على الإطلاق "الحرية" بكل شيء ولكل شيء، ومنها بالطبع الأفكار والمعتقدات والمعلومات والتقسيم الأكبر للعمل بمقاييس موضوعية في تحمل المسؤولية وعلمنة (علمية) الدولة التي أنزلت عن الدولة والفرد العبء الأكبر للتفرغ والانتباه إلى طريق الحداثة أو التطور المتسارع.

قد يتوهم أن الفنان التشكيلي العربي يسقط في مخاوف خارجة منه، فالفنان قد يسقط في غيبوبة الوعي التاريخي وفي مركزية الأنا التاريخية، لكن من آمن بالحداثة فإن أشكاله ستقوم رغما عنه بدور الانفتاح في كل التصورات والمرجعيات المحتملة، فهي (هو) تقوم على التجديد وتظهر دائما بجلباب الشكل فوق جسد الرؤية أو الوجود المفترض، ليكون إمكانية تقنية في البيئة البصرية للمتلقي والمعاش. إن حداثة الفنان التشكيلي العربي وكل الحداثات الأخرى، وإن كانت ذاتية، فهي عقلية، فالفنان (كما الحداثة) يعيش في منظومة دولة القانون والديموقراطية، ونقد القيم والتقاليد وانتشار العلم والتكنولوجيا، وإعلاء المنظومة الاقتصادية في أن تكون الإنسانية هي العنصر الأساس والفاعل فيها، فهي إذن جدل (ديالكتيك) مستمر ما بين الوجود /العقل/ البيئة /المكان/ التواصل والمادة /الذات/العدم /التمرد/ والانفصال، ونحن هنا لا ننكر أن تحتوي كل المنظومات الأخرى التي يعيشها الفنان ضمن هذه الجدلية وخاصة الحركات الاجتماعية الإنسانية الفاعلة فيها.

يسعى الفنان التشكيلي الحداثي إلى أن يستل الأبدي من العابر، على الرغم من أن الحداثة تحمل في جوهرها العابر والهارب والطارىء، والفن منها ينتمي إلى الأبدي، واللامتغير، وينبغي على الجمال الغريب الذي تصنعه فيها الحياة الإنسانية اضطرارا أن يستل منها ويستخرج.

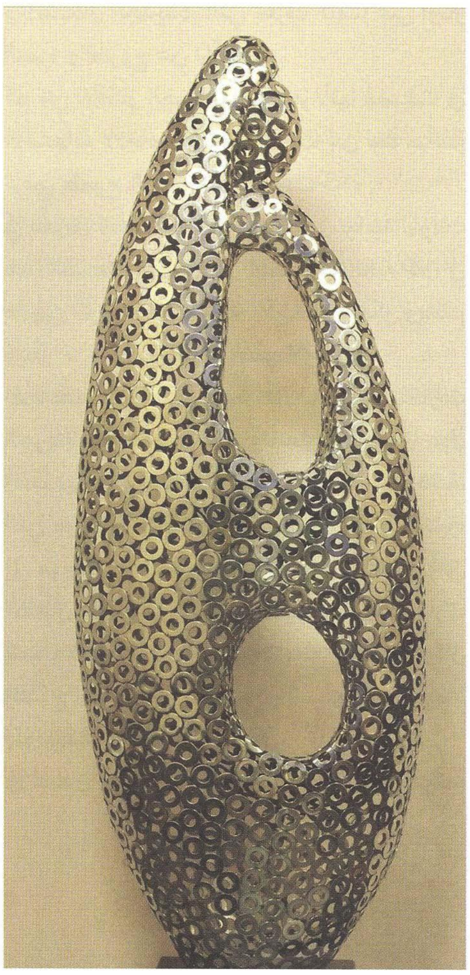
الحداثة تضطرنا - بشرط سعادتنا بذلك الاضطرار - أن نكون مأخوذين بمعنى الحاضر، بإلغاء علاقاتنا بغيره، على أن نتاجاتنا تتابع في حداثات متفردة، بخيال تصوغه القوة التي تجعلنا نحس بالحاضر وندركه ويفرض نسياننا للماضي، فالحداثي هو وعي الحاضر والحداثة وحدها، وبهذا المعنى فالزمن فيها يأكل نفسه، ليس كما يتحرك بنفسه بل كما يحركه الشكل/ النمط الذي ينفصل عنه، والفنان يتحول فيه، كما يصفه بودلير: الفنان يعيش روحيا في نقاهة دائمة، أو هو طفل يرى كل شيء بصفته جديدا أو مدهشا، إنه في حالة سكر، ولذلك فإن الحداثيين الأوائل لم يبحثوا عن الجديد في حاضر يميل إلى المستقبل، بل كانوا يبحثون عن الجديد في الحاضر، والتمييز الجوهري والأساسي، بطولتهم كانت بطولة الحاضر لا المستقبل، لأنهم لم يكونوا يعرفون الطوباوية، لم يفكروا أن فن اليوم سوف يسقط غدا بالضرورة، ولم ينكروا فن البارحة.

يدعو الفن العربي إلى التاريخية والزمانية والمجايلة وعدم التفريط بالآباء والأجداد، فضلا عن الدعوات الشخصية والأسلوبية، ولذلك أسباب، لعل من أهمها العيش في فضاء اجتماعي وثقافي وتاريخي وسياسي ماضوي. فالحداثة حاضرية وحضورية وآنية، والطليعة مستقبلية، لكنها وإن كان لها وعيها التاريخي فإنها تجعل لإرادة الهدم شرعية طالما أن النظرية المستقبلية لها حجة الهجوم والتقويض، فالرسم العربي قد أوهم نفسه بالمطالبة لكي يشكل لنفسه (يرتدي) قناعا جديدا للتعيينات (الدوجمائيات)، فلم تنشط أنماط /بنى/ أشكال المستقبل أو حتى الوله بالحاضر، ولذلك فإنها حركة استرضاء لا تتناسب مع حركية وفعل الحداثة، وقلقها: فالحداثة التي لم يفهما الكثير من الفنانين العرب هي إحداث إثارة تنطلق خارج حدود الذاتي بفعل التمرد والعدمية المستمرة، وبفعل كون العدمي يرتكز ما بين العقلي والذاتي.

إن الكثير من النتاجات التشكيلية العربية بنيت وفق مرجعيات أيديولوجية، بل إن الأشكال/ التجارب أصبحت انعكاسا لها، ولم تدع إلى التخاصم مع الأيديولوجيا، وتسعى إلى التحرر لتندفع في وعيها إلى الامتداد إلى المجهول، وفق أساس شكي يمتزج مع يقين الوجود.

وأخيرا فإن الفن العربي في جل نتاجاته كان يحاول بناء هياكل ثابتة، والحداثة الشاملة إنما هي تعددية ضد التوحد أو الواحدية، فهي تسعى إلى تفكيك الهياكل الفكرية أو فنية لامتناهية ومتجددة على الدوام وفق ديالكتيك حيوي التجدد والخرق والتثوير، يتأسس على هيئة ضرب من التوتر الداخلي مسبوق أو متسق مع الفكر اللامقدس والعدمي.

تناول المؤلف في الفصل الرابع «أمريكا ما بعد الحداثة» فالولايات المتحدة دخلت عصر هجاء "ما بعد الحداثة"، فعندما زار معرض "فن الحداثة" الذي اختتم مؤخرا في قاعة «كوركوران» للفنون، التي تقع على بعد شارع واحد من البيت الأبيض في واشنطن، وجد أن نقاشا مثيرا رافق المعرض، انتقل من الفن إلى السياسة واشترك فيه آل جور، ونعوم تشومسكي، حول «الحداثة» و«ما بعد الحداثة» وسط مثقفين وسياسيين أميركيين. وبينما انتقد كثيرون «ما بعد الحداثة»، قال آخرون إن «الحداثة» نفسها تحتاج إلى الالتزام بمقياس أخلاقي واحد، بدل المقاييس الشخصية والفردية. وقال بعضهم إن لاحتدام هذا النقاش صلة بالثقافة الأمريكية، وبالسياسة الخارجية الأمريكية أيضا. استمر المعرض طوال الصيف، وزاره حوالي 800 شخص يوميا، وكلفت إقامته مليوني دولار. لكن الأهم من المعرض هو الفكر الذي عكسه، والخلافات حول «الحداثة» و«ما بعد الحداثة»، وأيهما الأفضل، والأبقى لخير البشرية؟ وشمل معرض «فن الحداثة» لوحات تشكيلية،



تمثال من المعدن



فن الجبس



لوحة للفنان بيكاسو

وأفلاما، وأواني منزلية، وسيارة، وطائرة صغيرة، وملابس رجال ونساء، وملصقات، وماكينات، وكتبا، تصور كلها هذه الأنواع من الفنون، وعلى رغم أن المعرض كان، بشكل عام، عن «فن الحداثة»، فقد كانت هناك أجزاء منه عن فن «ما بعد الحداثة»، بالإضافة إلى محاضرات وندوات قارنت بين المرحلتين والفكرين.

لكن ما هو الفرق بين فن «الحداثة» وفن «ما بعد الحداثة»؟ وما هو تاريخ كل واحد منهما؟ وكيف أثرت التطورات التاريخية والاختراعات العلمية في الفنون؟ وهل يعيش الفنانون والرسامون في بروج عاجية، بعيدا عن المواطن العادي، ويرسمون رسوما لا يفهمها غيرهم؟ أم أنهم يفسرون المجتمع الذي يعيشون فيه، ويساعدون، برسوماتهم ولوحاتهم، في تحليل قضايا المجتمع والعمل لحلها؟

استعرض المؤلف أيضا انعكاس موجة التمرد على الفنون، متمثلا في تمرد الأسباني بيكاسو عندما رسم «فتيات أفينيون» شبه عاريات، ورسم رسومات تكعيبية لا يسهل فهمها، وتمرد الفرنسي ماتيس ورسم «العارية المستلقية» سنة 19.8، و«راقصات عاريات" آخر سنة 19.9، وحارب ستالين «الحداثة»، وقال إنها فن الصفوة، وحاربها هتلر، وقال إنها «نرجسية» وكلام فارغ، واتهم اليهود برعاياتها، ثم جاء فن «ما بعد الحداثة»، ولكن من أين؟

قبل نصف قرن تقريبا، حلل فنانون ومثقفون ما حصل في الحرب العالمية الثانية، وقالوا إنها خيبت أملهم، لأنها برهنت على أن «الشر جزء من الإنسان»، وأشاروا إلى قنبلة «هيروشيما» والمحرقة (الهولوكوست). لذلك مالت فنون «ما بعد الحداثة» للتشاؤم، والسأم، عكس فنون «الحداثة» التقدمية المتفائلة، ولم تقتصر على لوحات ورسومات، بل امتدت إلى الأفلام، والكتب الأدبية:

أولا، ظهرت الأم مثل «صديقتان» (عن امرأتين تمثلان دوريهما بطريقة معقدة تكاد تخلو من معنى). وفيلم «الشرطية الفرنسية» (ركز على الحياة الخاصة للممثلات والممثلين، بدلا عن قصة الفيلم).

ثانيا، ظهرت روايات مثل «بريكفاست أوف شامبيونز» (فطور الأبطال) للأميركي كيرت فونيجوت، وفيها تهكم من الحياة. و«آيات شيطانية» التي كتبها الهندي البريطاني سلمان رشدي، وفيها تهكم وصل إلى درجة الإساءة.

استعرض المؤلف في الفصل الخامس "التشكيل الأسمنتي وهواجس تمرد الجيل الجديد" وقد اقتبس هذا العنوان من عنوان معرض "الأسمنت في التشكيل" الذي أقيم في صالة المركز الثقافي الفرنسي بالتعاون مع محترف "شغل وفن" وبمشاركة أكثر من 130 شابا وشابة بعضهم من خريجي كلية الفنون الجميلة، والبعض الآخر من المؤهلين للتخرج أو من العاملين في مجال الفن التشكيلي بالاعتماد على معطيات ومكتسبات الخبرات الذاتية والخاصة، والمعرض يتضمن مجموعة واسعة من الأعمال المشغولة بمادة الأسمنت ضمن صياغات تشكيلية ارتجالية تقترب في أحيان كثيرة من أجواء الروليف الجداري، وتطلق إيقاعات الحركة الموادية (نسبة إلى المواد المختلفة) القادمة من إعادة تشكيل الأشياء المهملة المعدنية والخشبية والقماشية والزجاجية وصولا إلى استخدام القش والقطع المهملة والهامشية، وفي خطوات دمج التقنيات المختلفة في العمل الواحد تبرز إيقاعات دادائية متطرفة تعبر في النهاية عن مرونة العلاقة مع معطيات ثقافة فنون العصر وحداثتها التشكيلية المفتوحة على الزمن الراهن الذي تصطرع فيه الحروب العبثية المجنونة، والعمل التشكيلي هنا يتجاوز حدود اللوحة وجمالياتها التقليدية، ويحقق عناصر الصدمة البصرية، ويظهر هواجس التمرد لدى الجيل الفني الجديد الذي يعايش أحداث الواقع الفجائعي في مرحلة الحروب المفتوحة، وبالتالي فالمعرض يشكل عودة إلى جذور التجارب الدادائية التي ازدهرت في أوروبا منذ عقود وجاءت في خطوات التعبير عن كوارث الحروب الكبرى في القرن العشرين. كما يأتي المعرض كردة فعل معاكسة لطرق استخدام الأسمنت التقليدية والتي تشير إلى مدى طغيان مساحات الخليط الأسمنتي المسلح في مراحل التحول نحو العمارة الأسمنتية الحديثة التي تفتقر إلى فسحات خضراء، ومن أجل ذلك لا يمكن الدخول إلى جوهر التعبير التشكيلي المجسد في هذه الأعمال بمعزل عن قلق حياتنا المعاصرة، فالعودة إلى النقاء الفطري والإحساس الطفولي هو الصدى التعبيري البديل الذي يساهم في تحقيق إيقاعات التوازن في حياتنا العصرية المتوترة والمضطربة.

أخير

زمن التغيير

كثيرة هي الندوات واللقاءات الفكرية التي حضرتها، منذ ذلك اليوم الأول الذي اكتشفت فيه عالم المسرح، مباشرة بعد التحاقي بفرقة «المسرح المركزي» بمدينة وزان،بالشمال المغربي، سنة1979. ندوات، محاضرات، ملتقيات، بل وحتى ورشات، تناولت موضوع «المسرح والتغيير». والأكيد أن الدينامية الاجتماعية والسياسية الجديدة التي يعرفها العالم العربي الآن، قد فرضت على الفاعلين المسرحيين التعاطي مع مفهوم التغيير من زوايا متعددة، من حيث العلاقة بالمسرح. ورغم هذا التعدد والوفرة في خطاب التغيير المسرحي، بقيت متعطشا للجواب عن سؤال زمن التغيير في المسرح. بكل بساطة: متى يغير المسرح الواقع؟ علما أنهما معا يخضعان لمبدإ التأثير والتأثر...

في سنة 1997، عشت تجربة مسرحية استثنائية، قدمت لي جوابا عن ذلك السؤال. لحظتها كنت أدرس بأحد مداشر (ريف) منطقة «شفشاون» الجبلية. «دوار حمداتن»..وهو تجمع بدوي لا تتجاوز ساكنته 800 فرد. كانت المدرسة عبارة عن قاعتين للدراسة، يتناوب عليهما ثلاث أساتذة..كنت مكلفا بتدريس الفرنسية، والآخران باللغة العربية..وفي شهر فبراير من تلك السنة، اتفقت مع تلاميذ القسم الخامس ابتدائي على الدخول في تجربة مسرحية، يكون الهدف منها المشاركة في «المهرجان الإقليمي للمسرح المدرسي»، الذي سيعقد في شهر أبريل 1997، بمدينة شفشاون. وكانت تلك المرة الأولى التي سيشارك فيها العالم القروي للإقليم..كتبت مسرحية عنونتها: «اللية الثانية بعد الألف».ثم واجهت السؤال المحير: أين سنتدرب؟ لا مكان في الأقسام..الساحة المكشوفة، للاستراحة، غير صالحة في موسم الأمطار..على ربوة مقابلة للمدرسة، كان المسجد يرتفع بصومعته البيضاء، مطلا على «الدوار» وساكنته، والمؤسسة الوحيدة التابعة للدولة، والتي هي: المدرسة. قصدت المسجد لمقابلة الإمام..سلمت عليه وأردفت قائلا: «أرجو أن تخبر الساكنة بأني سآتي، رفقة التلاميذ ، إلى ساحة المسجد ، كل يوم بين صلاتي العصر والمغرب، لنتدرب على مسرحية. سأعود غدا لأعرف الرد». وفي الغد، عدت لمقابلته ثانية من أجل الجواب..وكم كان رائعا ذلك القبول بالمقترح...في نفس اليوم دخلت مع تلاميذي إلى ساحة المسجد، وفرشنا حصائر الصلاة، وبدأنا التدريبات. بعد لحظات، دخل شخص إلى المسجد. صلى العصر، ثم جلس يتابع حتى النهاية..لم يقل شيئا..في اليوم الثاني عدنا إلى المسجد في وقتنا المعتاد، ثم جاء نفس الشخص ومعه آخر..لم ينطقا بكلمة واحدة، طيلة التدريب. كانا يتابعان باهتمام متزايد، وصمت مطلق..في اليوم الثالث أصبحوا أربعة..فكرت أن أطلب منهم، بهدوء وأدب، أن يتركونا لوحدنا، حتى نواصل التدريب على راحتنا.. لكني تراجعت عن الفكرة، وقلت لنفسي: لابأس، فمن حق الجميع أن يعرف ماذا يحصل في «الجامع»، كما يسمونه..مع نهاية الأسبوع الأول، تجاوز العدد 10 أشخاص..واستمر بالتزايد يوما بعد يوم، وأسبوعا تلو الآخر.. ثم لاحظت أن الأشخاص لا يتغيرون..لقد صار التدريب المسرحي موعدا، ينهون قبله كل أعمالهم ويأتون إلى المسجد.. والأكثر من ذلك، أن الخبر انتشر في التجمعات المجاورة، والتحق الشباب بالمتابعين للتجربة.. تجاوز العدد50 شخصا، مع نهاية الأسبوع الثالث من البروفات..وبدأت نقاشا مع الشباب حول مشروع تأسيس «جمعية محلية» بالمنطقة.. اتسع النقاش ليشمل أطر الصحة والتعليم والشباب الجامعي الذي أنهى دراساته وعاد إلى قريته دون ان يجد عملا أو وظيفة..كان النقاش يتجدد ويتوسع،يوميا في المقهى، بعد انتهاء الحصة التدريبية..في الأسبوع السادس، جاء حارس المدرسة ليخبرني أن السكان قد سمعوني أتحدث عن الملابس الخاصة بالعرض مع تلامذتي، فاجتمعوا بالمسجد، وقرروا إنشاء «صندوق مساهمات مالية خاصة بالمسرحية»..أذكر أن قشعريرة سرت في جسدي، عند سماعي هذا الخبر..بعد ثلاثة أيام، جاءني شخص إلى الحصة التدريبية، وقدم نفسه على أنه خياط، وأن السكان طلبوا منه أن يأتي ليرى ما يمكن القيام به من أجل الملابس..لم يقصر في أي شيء طلبته منه.. واستمرت الإستعدادات ليوم العرض الذي سيكون بالمدينة..تفاصيل وحيثيات كثيرة سأتجاوزها.. المهم أن يوم العرض كان استثنائيا.. ذهب معنا أزيد من 60 شخص لحضور المهرجان..كان يوما مشهودا..

بعد انتهاء التجربة المسرحية، تحول «صندوق المساهمات المالية»إلى «صندوق الماء الشروب»، الذي مكن 5 تجمعات سكنية متجاورة من إدخال الماء الصالح للشرب إلى البيوت والمنازل..

8 أشخاص من جمهور المتابعين للتجربة المسرحية والنقاش المرافق لها، دخلوا غمار الإنتخابات المحلية في الجماعة القروية التي ينتمون إليها، ونجحوا في تكوين مكتب المجلس الجماعي، بأغلبية مريحة، مكنتهم من تطبيق برامجهم التنموية، على مدى خمس سنوات..

وفي يوليو 1997، تأسست جمعية محلية ضمت عناصر من ثلاث جماعات قروية بالمنطقة.. في نفس اليوم أخبرت الجميع أنني قد انتقلت إلى مجموعة مدرسية قرب أصيلة، وبذلك سأغادرهم بصفة نهائية..غضب الجميع من قراري هذا، لكنهم واصلوا المسير...

عندما عدت إلى «أصيلة»، كان صوت يحشرج في داخلي، دون أن أفهم قوله..لكنه الآن يخرج بوضوح ليقول: « أيها السادة، لا تقيدوا المسرح بالشروط، والمعايير، والقاعات، و.. و.. اخرجوا بالمسرح إلى الناس... إنه لا يغير مستقبلا.. بل، إنه يغير الآن، وفي كل مكان»...

عبد الإله فؤاد

عبد الإله فؤاد

مسرحي مغربي

مدير مهرجان أصيلة الدولي لمسرح الأطفال

رئيس المركز العربي الأوربي لمسرح الطفل والشباب

رسم وقصيدة

قصيدة: جمال نجيب *

لوحة: عبدالرضا باقر **

بين الشاعر والحياة عقدة الأمل

فِي المَدَائِنِ البَعِيدَةِ
مَلائِكَةٌ وَأَصْدِقَاءُ يُوَزِّعُونَ الهَدَايَا
بَيْنَ عُصْفُورٍ وامْرَأَةٍ يَخْتَصِمَانِ

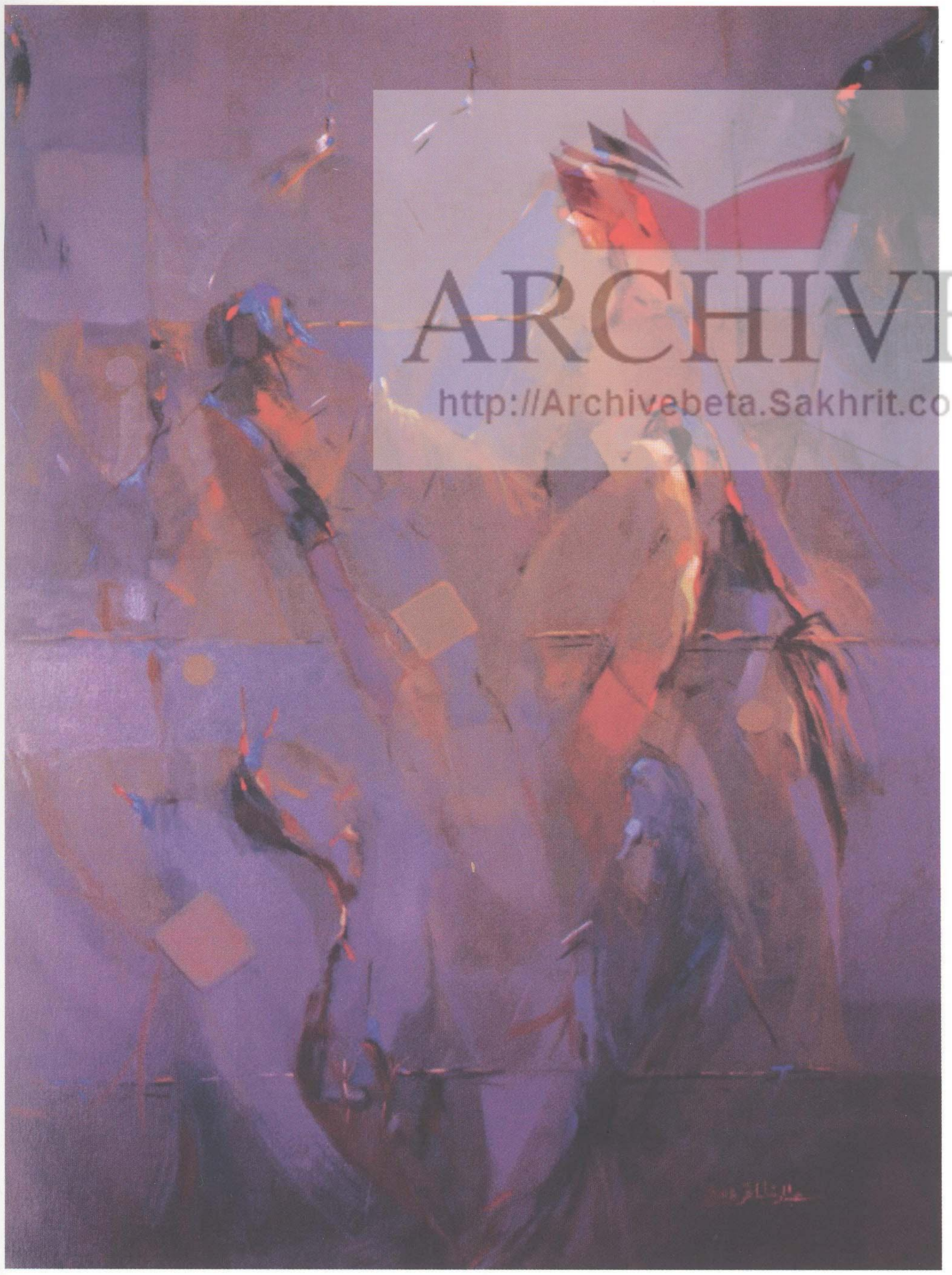
مَاهِيَ الرُّوحُ؟
دَلِيلٌ فِي فَضَاءِ الجَسَدِ.
مَا يَكُونُ فِي القُلُوبِ المُقْبِلَةِ؟
لآلئ محبطة.
مَا شَكْلُ الوَقْتِ
شَهْوَةٌ ثَقِيلَةٌ دَسَّهَا القَلَقُ فِي جَيْبِ
الأَمَانِيِّ المُفْلِسَةِ...

المَرْأَةُ وَالعِشْقُ تُفَّاحَتَانِ
صَنَعَتَا خَطِيئَةً وَاحِدَةً
قَرِيباً أَتَحَرَّرُ مِنْ فُلُولِ التَّعَبِ
وَأَسْتَرِيحُ فِي كَنَفِ ذَاكِرَةٍ قَدْ تَجِيءُ مِنَ
السُّلْوَانِ
تَخِيطُ سِرْوَالَهَا لِئَلاَّ تَبْدُو مِنْ وَرَاءِ
الظَّنِّ عَوْرَةُ المَدَى
فَيَا ارْتِقَابِيَ المُسْتَكِينُ.. مَاذَا سَيَأْتِي؟

لَسْتُ عَرَّافاً بَدَوِيّاً أُحْضِرُ الجِنَّ فِي
فِنْجَانٍ وَأَسْتَخْرِجُ الكُنُوزَ الغَابِرَةَ.
لَكِنِّي أَرَى
فَنّاً يَذْوِي فِي أَقَانِيمِ الكِتَابَةِ المُقَدَّسَةِ
.. وَأَرَى
مَسَاحَتِي العَرِيضَةَ تَنْقُصُ أَطْرَافُهَا ..
وَأَرَى
عَسَاكِرَ الشِّعْرِ تُحَالِفُكَ.

سَطَعَتْ شَمْسٌ
عَلى بِقَاعٍ لَيْلاءَ
عَلى المَلامِحِ المَوْلاةِ
حَتَّى لَمَعَ وَرْدٌ فِرْدَوْسِيٌّ..

وَ
سَ
قَ
طَ
اليَوْمُ كُلُّهُ
مَغْشِيّاً عَلَيْهِ.



* شاعر – المغرب

** فنان – الكويت.